مرحبًا : كتّاب آسيا وإفريقيا

انى أشعر وأنا ارحب بكم فى القاهرة ، انى أرحب بالملايين من قرائكم .

وأشعر وانا انظر الى جمعكم هذا ، انى أرى معكم جموعا كثيرة من شعوب حركتها كلمات شريفة صادقة ، ألقيتموها بينهم مكتوبة أو منطوقة ، منظومة أو منثــورة ، وكانت دائما دقيقة التعبير عما تجيش به صدورها من آمال ، وما تتجه اليه قلوبها من أمن ، وحب واخاء .

وأشعر وانا أتطلع الى نتائج أعمال مؤتمركم هذا فى شغف ، أن على أن أستعيد معكم صيحات مدوية ، أطلقتموها ذات يوم باسم شعوبكم فهززتم بها قلاع الظلم ومهــدتم بها الطريق الى استقلال بلادكم ، وتأمين مســتقبل الانسان فى مجتمعاتكم وكان صرير أقلامكم ، أقوى من البغى وأعصى من العدوان ، لانه صدر عن ايمان لا يتزعزع ، بكرامة الانسانية وشرف الانسان ، وعندما أستعيد هذه الذكريات من سنوات الكفاح ، ترتاح نفسى ، الى ما سيحققه مؤتمركم هذا من نتائج .

لقد تعرض كتاب كثيرون للاضطهــاد ، وهم يفســحون أبواب الأمل . أمام الملايين من أبناء شعوبهم .

وأن لهؤلاء فى أعناقنا دينا ، لا نملك أن نرده ، بأكثر من تحية متواضعة أمام ما تعرضوا له من أذى ، وما أدوه من واجب وما قاموا به من دور فعال ، نجنى اليوم بعض ثمراته ، ونحــن نجتمع فى هذا المؤتمر .

اننى ادرك تمام الادراك ، أن كلا منكم يقدر الدور الفعال البناء ، الذى أصبح علينا أن نواجهه . واذا كان كتاب منا قد بذلوا فى الماضى ما نسجله لهم اليوم بالتحية والتقــدير ، فانه لا يزال أمامكم نضال طويل لتحرير بقية شعوب آسيا وافريقيا من الاستعمار وتأمين الاستقلال الذى حققته دول هاتين القارتين ، والعمل الدءوب المستمر ، على أن تتطور حياتنا تطورا فعالا ، فى سبيل مستقبل أفضل ، يضمن حقوق الانسان فى الكرامة والحرية والعدل .

على أننا ونحن نخوض هذه المعركة ، لا نستطيع أن نعيش بمعزل من المشكلات الاساسية فى عالمنا ومن هنا يصبح لزاما علينا ، ان نساهم فى حل المشكلات التى تواجهها الانسانية اليوم ، ووضع حد للخوف والقلق الذى يحيا فيه انسان هذا الزمان .

ان علينا ان نساهم فى تأمين السلام ، وان نقضى على هواجس الضعف امام كل ما هو غامض ومظلم ومجهول ، لتتجه طاقات الانسان نحو البناء ، فى عالم يسوده الحب والتعاون والاخاء .

ولن يتأتى لنا هذا ، ما لم نناضل نضالا فعالا فى سبيل دعم علاقات الكتاب فى قارتينا ، ودعم علاقاتهم كذلك بأصــحاب الاقلام الشريفة المناضلة من كتاب العالم .

اننا فى هاتين القارتين ، أيها السادة ، قد ارتبطنا معــا بتاريخ طويل ، واجتزنا ماضيا مشــتركا ، وتعرضنا لحاضر متشابه .

ولقد امتلأ تاريخنا بحضارات عريقــــة أصيلة ، ولــكن الاضواء كانت قد خطفت أبصارنا الى حضارات أخرى غير هذه الحضارات ، فزادت الشقة بيننا وبين ما فى بيئاتنا من ثقافات . وكنا نتقابل عن طريق لغات غريبة ، ليست من لغات ارضنا ، وعن طريق ثقافات غريبة ، ليست من ثقافات بيئاتنا ، وعن طريق حضارات غريبة ، ليست هى حضاراتنا .

على أننا اليوم يجب أن نزداد ارتباطا وتعاونا بحيث نلتقى حول لغاتنا وثقافاتنا والحضارات النابعة من بلادنا ، لنساهم مع كل حضارات الانسان ، أيا كان مكانها فى مزيد من التقدم والرخاء .

اننا لسنا خصوم حضارة من الحضــــارات ، ولا ثقافة من الثقافات فجميعها تخدم الانسان وتساهم فى تطوره . وعنــدما تعود الى ثقافاتنا قوتها فانها ستنضم الى ركب الثقافة الانسانية فى سبيل الخير والجمال .

واخيرا فقد كنت أنوى ان أختم هذا الحديث اليكم كما بدأته مرحبا بكم ، لولا ايمانى بأنكم فى بلادكم ، فأنتم كتاب تتجاوزون بأقلامكم وأفكاركم حدود الزمن وحدود الوطن الى الانسانية جميعا مهما تعاقبت أجيالها .

لهذا فانى مع ترحيبى بكم ، أكتفى فى ختام هذا الخطاب اليكم ، بالتهنئة والرجاء أن يسدد الله خطاكم .

من كلمة السيد الدكتور ثروت عكاشة
وزير الثقافة والارشاد القومى
فى افتتاح المؤتمر الثانى للكتاب الافريقيين الآسيويين



فى أول نوفمبر الماضى أتمت ثورة الجزائر عامها السابع ، وبدأت عاما جديدا من الكفاح البطولى الرائع الذى يعتز به كل جزائرى ، بل كل عربى ، بل كل انسان يؤمن بانسانيته وكرامته وبحق الشعوب فى أن تقرر مصيرها وتحيا حيــاة حرة كريمة لا عدوان فيها ولا استغلال .. وفى عدد ديسمبر نشرت ((المجلة)) فصولا من قصة الثورة الجزائرية ، والعوامل التى مهدت لقيامها منذ مولد حزب نجم شمال أفريقيا عام ١٩٢٧ حتى نشوب الثورة المسلحة بعد منتصف ليلة ٣١ أكتوبر سنة ١٩٥٤ ، ونتابع اليوم بقية الفصول ، ونحن نؤمن أن الثورة الجزائرية لا يمكن عرضها فى مقال أو مقالين ، بل هى فى حاجة الى مجلدات ضخمة تسجل البطولات الرائعة التى يصنعها كل يوم أبناء الجزائر بدمائهم وتضحياتهم ، وتسجل فى الوقت نفسه صنوف الهمجية والوحشية التى تمارسها الحكومات الفرنسية المتعاقبة فى أرض الجزائر وهى تحاول الاحتفاظ بهيبتهــا المزعومة ومجدها الخرافى ..

واذا كانت الثورة الجزائرية المسلحة قد بدأت فى أول نوفمبر عام ١٩٥٤ ، فان الشعب الجزائرى لم يهدأ ولم يستسلم للاحتلال الفرنسى يوما واحــدا خلال قرن وربع . تعاقبت خلاله الثورات، وتكررت فيه محاولات الجزائريين لاستخلاص حقوقهم من غاصبيها الغادرين ..

ولا يعرف التاريخ فصلا من فصـول الخسة والنذالة والعقوق ، مثل ذلك الفصل الماجن الخليع الذى سجلته فرنسا باحتلالها للجزائر ..

ففى عام ١٧٩٤ جاءت فرنسا وهى تمر بأزمة من أخطر أزمات تاريخها حين هاجمتهــا الدول الاوروبيــة للقضــاء على ثورتها الكبرى التى

نادت بالحرية والاخاء والمساواة .. ومدت فرنسا يدها تستجدى القوت والعون ، فكانت الجزائر هى الدولة الوحيدة التى اخترقت الحصار المفروض على فرنسا ، وامدتها بالقمح والحبوب وبمبلغ كبير من المال ، فانقذتها بذلك من المجاعة ومن الأزمة الخانقة التى كانت تهددها بالفناء ..

هل يمكن لعقل أن يتصور ان هذا الصنيع كان الذريعة التى استندت اليها فرنسا لتحتل الجزائر بعد ذلك ؟..

ان التاريخ يؤكد لنا ان هذا ما حدث بالضبط.. فقد ظلت فرنسا تماطل فى سداد دينها اكثر من اربعة وعشرين عاما ، ثم بدات تساوم فى تخفيض قيمته ، واضطرت حكومة الجزائر الى الرضوخ والموافقة على قبول مبلغ يعادل ثلث دينها الحقيقى.. وحتى هذا المبلغ لم تدفعه فرنسا ، فاستدعى حاكم الجزائر قنصل فرنسا وسأله عن دين بلاده ، فأجابه القنصل بعجرفة واستهتار فغضب الحاكم ، وامر القنصل بالخروج من حضرته ، ولكن القنصل مضى فى تحديه ، ورفض الخروج ، فما كان من الحاكم الا ان لوح فى وجهه بمنشة ، وكان ذلك فى ٢٩ ابريل سنة ١٨٢٧ . فأصبحت تلك الضربة التاريخية هى السبب المباشر لاحتلال فرنسا للجزائر عام ١٨٣٠ بحملة ضخمة مكونة من خمس وستين سفينة ، ٣٠٣ ناقلة جنود عليها ٣٧٦١٧ جنديا ..

ولا نعتقد أن احدا يحتاج اليوم الى ان نوضح له الأسباب الحقيقية لذلك الاحتلال ، فقد حدث فى زمن كانت الدول الاوروبية الكبرى تتسابق فيه الى احتلال اراضى افريقيا وآسيا ، وكان الاستعمار الاقتصادى واضحا لا يختفى ولا يتنكر ، بل يتخذ الاساطيل والقوات العسكرية وسيلة سافرة لفرض نفوذه واستغلال الاراضى التى يحتلها والبطش بكل من تحدثه نفسه بالمقاومة او الاحتجاج ، وان احتاج الأمر مع ذلك الى ذريعة تتذرع بها الدولة المحتلة كالانتقام للاهانة التى الحقها حاكم الجزائر بقنصل فرنسا ، أو للمحافظة على مصالح الدائنين وحماية الأقليات كما حدث فى احتلال بريطانيا لمصر بعد ذلك ..

* * *

تلك اذن كانت البداية العجيبة التى يسجلها التاريخ لاحتلال فرنسا للجزائر عام ١٨٣٠ ، ومنذ ذلك التاريخ حتى يومنا هذا وفرنسا تحتل الجزائر ، وترسل بأبنائها ليستقروا فيها ويتمتعوا بخيراتها ويحرموا أهلها منها ، وتذيق فى الوقت نفسه أهل البلاد صنوفا بشعة من التعذيب والنكال مما لم يشهد مثله قطر من الاقطار المستعمرة الاخرى .. ومنذ ذلك الحين وثورات الشعب الجزائرى تتوالى وتتلاحق ، ونضاله من اجل حريته لا يكاد يهدأ الا ليستأنف من جديد ، حتى تبلور سخطه ووعيه فى ثورته المسلحة الكبرى التى بدات منذ سبع سنوات ..

فمنذ نزول القوات الفرنسية الى ارض الجزائر شبت ثورات شعبية عديدة ، ففى سنة ١٨٣٠ ــ بدات مقاومة شعبية ضخمة بقيادة الأمير عبد القادر الجزائرى واستمرت حتى سنة ١٨٤٧ .

و فى سنة ١٨٤٥ قامت ثورة ابو معزة فى جبال الظهرة .

ومن سنة ١٨٥١ حتى سنة ١٨٥٤ ثورة أبو بغلة فى بلاد القبائل .

ومن سنة ١٨٥٢ حتى سنة ١٨٥٥ ثورة محمد ابن عبد الله فى واحات الجنوب، وواصل ابنه سيدى سليمان الكفاح من بعده عشرين عاما .

وفى سنة ١٨٥٧ قامت ثورة البطلة «لالا فاطمة» فى منطقة جرجرة ببلاد القبائل .

وفى سنة ١٨٥٩ ثورة بنى سناش فى وهران على حدود المغرب .

وفى سنتى ١٨٦٣ ، ١٨٦٤ ثورة أولاد سيدى الشيخ فى الجنوب .

وفى سنتى ١٨٧٠، ١٨٧١ ثورة جبارة يقودها المقرانى والشيخ الحداد .

وفى سنة ١٩١٦ ثورة جبال أوراس .

ومنذ سنة ١٩١٦ حتى سنة ١٩٥٤ ظل الشعب الجزائرى يواصل كفاحه من أجل التحرر والاستقلال بالطرق السلمية كالاشتراك فى الانتخابات ، وتكوين الاحزاب السياسية والهيئات الاجتماعية ، وساعده على ذلك الوعود السخية التى اغدقها عليه ساسة فرنسا خلال الحربين ، فلما انتهت الحرب العالمية الأخيرة شهدت مقاطعة قسنطينة مصداق هذه الوعود فى شكل مذبحة

دامية فى « ستيف » و « قالمة » راح ضحيتها اكثر من خمسة واربعين الف مواطن جزائرى ، لم يجنوا شيئا سوى أن بعضهم سار فى مظاهرة سلمية تطالب بتحقيق وعود الحرية والاستقلال .

* * *

اذن فتاريخ احتلال فرنسا للجزائر هو نفسه تاريخ المقاومة البطولية التى خاضها الشعب منذ اليوم الأول لانهاء هذا الاحتلال ، فلما استنفد كافة الوسائل ، ومضت فرنسا فى غيها وفى سياسة القمع والبطش والتنكيل لم يكن من سبيل الا اعلان الثورة المسلحة الشاملة .. وهو ما حدث فى الساعات الأولى من صباح اول نوفمبر سنة ١٩٥٤ ، على النحو الذى تحدث عنه مقالنا السابق .. وقد راينا صدى نشوب الثورة فى الطبقات الحاكمة فى فرنسا ، فقد كانت ترى ان بقاءها فى الجزائر يمثل مسألة حياة او موت بالنسبة لفرنسا ، وان ضياعها معناه أن تتحول فرنسا الى دولة من الدرجة الثالثة كهولندا وبلجيكا .. ومن هنا كان الاصرار المستميت الذى تقاوم به حكومات فرنسا المتعاقبة قوى التحرر فى الجزائر ، والتضحيات الجسيمة التى تتكبدها كل عام من اجل استمرار بقائها هناك ..

فقد بدات قوات الاحتلال الفرنسية تتخذ ما اسمته باجراءات الأمن بقصد القضاء على قوات الثوار ، ولم تكن تزيد فى عام ١٩٥٤ عن بضعة آلاف .. وشرع الجنرال جيل يقوم بعمليات تطهير .. وتوالت حملات الارهاب والتعذيب والابادة بالجملة ، واعتقل آلاف الجزائريين ، وقتل الكثيرون ، وجرح الآلاف ..

واعلن « منديس فرانس » رئيس الحكومة فى ذلك الوقت : « ان القمع يجب أن يكون محدودا ولكن دون ضعف . وبعد أن يستتب الأمن سنشرع فى علاج الأسباب الأساسية للمشاكل وهى أسباب اقتصادية واجتماعية ، وسنحسن الأراضى ونطور الصناعة فى الجزائر » .

وقد ظلت هذه النظرة القاصرة الى ثورة الجزائر هى النظرة الغالبة على تفكير الحكومات الفرنسية المتعاقبة ، مع اختلافات يسيرة .. فكلهم نظروا الى المشكلة الجزائرية على انها مشكلة فرنسية داخلية ، وتجاهلوا القوى الضخمة التى تمثلها هذه الثورة الفتية الجبارة والتى ظلت تزداد قوة وعنفوانا مع مرور السنين .. وحاولوا تهدئة الحال عن طريق الحلول الجزئية والترضيات السطحية ، فمنوا جميعا بالفشل ، واصبحت الثورة الجزائرية الصامدة هى الحجر الذى اصطدمت به هذه الحكومات ، فلم تستطع مواصلة السير وتخلت عن كراسى الحكم لغيرها من الحكومات .. فلا يمكن دراسة تاريخ فرنسا السياسى فى السنوات الأخيرة الا على ضوء التطورات الثورية فى الجزائر ، والمحاولات العديدة التى تبذلها الحكومات الفرنسية المتعاقبة للوصول لحل لمشكلة الجزائر .

والمحاولات القمع العسكرى التى تستخدمها فرنسا فى الجزائر حديث طويل لم تعد أساليبه الوحشية خافية على أحد ، وقد ارتبطت هذه الأساليب بحقيقة أخرى كلها بطولة وفداء واستشهاد.. هى حقيقة الشعب الجزائرى وصموده الرائع كل هذه السنوات امام جحافل الجيش الفرنسى التى قاربت المليون جندى مزودين باحدث أسلحة الدمار الفتاك .. أسلحة حلف الأطلنطى التى سمحت الولايات المتحدة الامريكية لحليفتها فرنسا باستخدامها فى حرب الجزائر بعد ان توالت هزائمها وثبت عجزها عن الحاق الهزيمة بجيش التحرير الوطنى الجزائرى .. ثبت الشعب الجزائرى أمام البطش الغادر الوحشى ، واستطاع ثواره أن يلحقوا بالقوات الفرنسية الضخمة خسائر عديدة وهزائم كثيرة ، وتطورت أساليب القتال الثورى بصورة احست معها فرنسا بعجزها التام عن القضاء على هذه الثورة فى ميدان القتال وحده ، ومن هنا تعددت محاولاتها لحل المشكلة الجزائرية بالأساليب السياسية ، وان لم تستطع مع ذلك أن تعلن فشلها العسكرى ، فاستمرت قواتها تتدفق على الجزائر ، وظلت تتبع احط وسائل القتال وأبشع أساليب التنكيل والانتقام ..

* * *

فلندع اذن حديث القتال الاجرامى الغادر ، وما يصحبه من بطولات فدائية رائعة ، ولنحاول أن نتابع حديثنا عن محاولات الساسة الفرنسيين لحل مشكلة الجزائر ..

فى يناير سنة ١٩٥٥ نوقشت مشكلة الجزائر فى الجمعية الوطنية الفرنسية ، وطالب بعض النواب

بتنفيذ المشروع الذى قدمه المسيو « ميتران » وزير الداخلية وقتذاك ، ويقضى بتطبيق قانون عام ١٩٤٧ الذى ينص على ادماج الجزائر فى فرنسا . وقد استطاعت المعارضة الفرنسية ان تستغل ضعف موقف الجيش الفرنسى فى الجزائر لتسحب الثقة من حكومة منديس فرانس ، وخلفه ادجار فور الذى عرض على المجلس الوطنى برنامجا لحل المشكلة الجزائرية يتلخص فى :

اولا : تطبيق دستور سنة ١٩٤٧ الذى يعتبر الجزائر ارضا فرنسية .

ثانيا : تطبيق برنامج سوستيل الذى يدعو الى الادماج ، وتعيين بعض الجزائريين فى الوظائف الحكومية ، والعمل على حل مشكلة البطالة .

ثالثا : اجراء انتخابات « حرة » ! .

وفاز ادجارفور بثقة الجمعية الوطنية وتأييدها لهذا البرنامج . ورغم بعد هذا البرنامج عن المطالب الوطنية المشروعة لأهل الجزائر الا أن المستوطنين الفرنسيين فى الجزائر رفضوه وهاجموه واعتبروه تهديدا لمصالحهم ، واستطاعوا بنفوذهم القوى فى باريس أن يعوقوا تنفيذه .

* * *

وفى أواخر عام ١٩٥٥ سقطت وزارة ادجارفور، وكانت المشكلة الجزائرية هى الموضوع الرئيسى فى الحملة الانتخابية التالية ، وظهرت أثناء هذه الحملة الجبهة الجمهورية مكونة من اتحاد عدة احزاب ، واعلن منديس فرانس أحد زعماء هذه الجبهة برنامجها لحل مشكلة الجزائر على النحو التالى :

اولا : *توزيع الأغذية فى أكثر الجهات بؤسا* .

ثانيا : اعادة توزيع الأراضى على أساس جديد .

ثانيا : حل المجلس الجزائرى واجراء انتخابات جديدة بعد ستة أشهر .

ومن الغريب ان أول مشروع عرضته حكومة الجبهة الجمهورية بعد توليها الحكم كان قانون السلطات الخاصة الذى يمنح حاكم الجزائر بموجبه سلطات مطلقة لتعبئة القوات العسكرية والبوليسية واتخاذ اجراءات ارهابية للقضاء على الثورة الجزائرية وقد صدق عليه المجلس الوطنى الفرنسى بأغلبية ٤٥٥ صوتاضد ٧٦، ولعل هذه الحقيقةتوضح حقيقة ايمان ساسة فرنسا بالحرية وبحل المشكلات عن طريق الوسائل السليمة والديمقراطية والانتخابات الحرة التى تجرى فى حماية الحراب والدبابات !

وفى ١٧ فبراير اعلن « جى موليه » رئيس الوزارة الجديدة خطة حكومته للاصلاح فى الجزائر وتتلخص فيما يلى :

اولا : اعتمادات مالية للفلاحين .

ثانيا : مشروع كبير للاعمال الصغيرة (كتعبيد الطرق ، ورى الأراضى وانشاء مراكز التدريب المهنى ... الخ)

ثالثا : الاصلاح الزراعى .

رابعا : تشجيع الشركات الخاصة على الاستقرار .

وبطبيعة الحال لم يقدر لهذه الخطة الهزيلة النجاح ، وظلت الثورة الجزائرية ماضية فى كفاحها البطولى .. تتوالى انتصاراتها ، وتزداد قوة وأيدا وصمودا مع مرور الأشهر والسنين . وسقطت وزارة « موليه » وتلتها حكومة « بورجيس مونورى » لتزعم انها استفادت من أخطاء السابقين ، ووضعت برنامجا جديدا لحل الموقف فى الجزائر ، فجاء هو الآخر هزيلا مشوها اذ هدفه الأول ارضاء المقيمين الفرنسيين فى الجزائر ، ومضى فى تجاهل الشعب الجزائرى وقواته المقاتلة ، ويكفى أن نعلم ان الأساس الذى قام عليه هذا البرنامج — حسب تصريح لاكوست فى اغسطس سنة ١٩٥٧ ان الجزائر ارض فرنسية ! وان اهم مبادئه تقسيم الجزائر الى مقاطعات *ومناطق اقليمية تتمتع كل منها بادارة ذاتية* ، وواضح أن القصد من ذلك هو محاولة تفتيت وحدة الشعب الجزائرى ، وهى نفس السياسة الاستعمارية الفاشلة التى ظلت فرنسا تحاول تنفيذها فى الجزائر منذ عام ١٨٣٠ .

وقد عرف هذا البرنامج بالقانون الاطارى ،وقد ابقت حكومة « مونورى » بموجبه كل سلطات الحكم فى الجزائر فى يدها ، فاحتفظت بحق توجيه سياستها الخارجية والاقتصادية والتعليمية ، ولم تترك لمجالس الاقاليم الا سلطات ضئيلة كميزانية الاقليم والاشراف على موظفيه وتنفيذ قانون الأحوال

الشخصية والقضاء الاسلامى وتوزيع مياه الرى .. الى غير ذلك من السلطات الصغيرة التى يتمتع بها اى مجلس قروى ، فكأنها حاولت بذلك ان تحول الجزائر الحرة المستقلة الى أقاليم فرنسية تحكم من باريس كبقية مقاطعات فرنسا !

وبدأ فى تلك الفترة الحديث عن تقسيم الجزائر على أساس تجميع المقيمين الفرنسيين فى منطقة الساحل الممتدة من العاصمة الى وهران ، وطرد الجزائريين أصحاب البلاد الى أطراف المنطقة الصحراوية ، وتركيز كل الاصلاحات والصناعات والاستثمارات فى المنطقة الأولى .

ورغم هذه الامتيازات السخية التى كفلها القانون الاطارى للمستوطنين الفرنسيين فى الجزائر فقد كانوا هم الذين رفضوه ، وأوحوا لانصارهم فى العاصمة الفرنسية بمعارضته ، ولم يقبلوه الا بعد أن أضيف اليه نص يقضى بتكوين مجلس فيدرالى فى فرنسا من ممثلى الفرنسيين المقيمين فى الجزائر ، ومثلهم من الجزائريين على الا يكون رئيسه جزائريا !

وفشل المشروع كما فشلت كل المشروعات التى سبقته والتى تلته ، وجاء « فليكس جايار » ليبحث عن اضافات خارجية يدعم بها القانون الاطارى فأعلن فى اوائل سنة ١٩٥٨ عن مشروع حلف البحر الأبيض المتوسط الذى يرمى الى ادماج الجزائر فى حلف عسكرى يتبع حلف الأطلنطى .

وهكذا بلغت السذاجة بحكومة فرنسا الى درجة تصورت معها أن الشعب الجزائرى المناضل الذى ذاق الأمرين من اسلحة حلف الاطلنطى ، يمكن ان يقبل الانضمام الى حلف عدوانى يخضع لنفس الحلف !

وسقطت وزارة «جايار» ، بل سقطت الجمهورية الفرنسية الرابعة .. وجاء الجنرال « ديجول » لينقذ السياسة الفرنسية من تخبطها وازماتها ، وكان من الواضح ان حرب الجزائر تمثل اكبر خطر يهدد فرنسا كلها ، فهى تستنفد طاقة هائلة من ابنائها وأموالها ، وقد ازداد السخط الذى تتعرض له الحكومات الفرنسية المتعاقبة بسببها من الشعب الفرنسى ومن المستوطنين الفرنسيين فى الجزائر ، ومن الرأى العالمى المتحرر كله .. وكان على «ديجول» ان يبدأ بحلها ان أراد لحكمه البقاء والاستمرار .

وقد مرت سياسة ديجول فى الجزائر بعدة مراحل يمكن القول أنها تتجه مرغمة الى التقارب مع مطالب الثورة نتيجة لضغط جبهة التحرير الجزائرية وصمود قواتها ضد محاولات القمع والتزييف .. فقد بدأ ديجول المناداة بفكرة الادماج التى دعا اليها سوستيل منذ عام ١٩٥٥ وظل فى الوقت نفسه يعمل على تدعيم نفوذه وحمايته من اعدائه فى الجيش وسطوة المستوطنين الفرنسيين فى الجزائر ، وسخط الشعب الفرنسى وتذمره .. وفى ٢٨ سبتمبر اجرى ديجول فى الجزائر استفتاء « حرا » فى حماية مدافع الدبابات ورشاشات جنود المظلات ، ورغم ذلك فقد قاطع الاستفتاء غالبية الشعب الجزائرى ، وكانت النتيجة هى تزييف رأى الشعب الجزائرى بأسلوب اثار سخط العالم المتحضر ، ووجد ديجول فى نفسه الجرأة لأن يقف فى قسنطينة فى ٣ أكتوبر ليقول .

« ثلاثة ملايين ونصف من رجال الجزائر ونسائها منحوا فى ظل القانون ونطاق الشرعية اصواتهم وبطاقاتهم الانتخابية لفرنسا ولى أنا .. انهم فعلوا ذلك دون ان يضغط عليهم احد أو يجبرهم .. »

ولم يمض على هذا الخطاب أكثر من عشرين يوما حتى كان ديجول يناشد المجاهدين الجزائريين بنفس الجرأة — وقف الحرب والتسليم بلا قيد ولا شرط .. أرأيت الى أى حد كان الاستفتاء حرا وكان معبرا عن رأى الشعب الجزائرى ؟!

ولم يستجب لنداء ديجول احد ، كما لم يستجب لاستفتائه أحد .. فلم يعد امامه الا أن يواصل حملات القمع بعنف أشد ، وعرف الجزائريون فى عهده عنتا وخرابا وأحزانا أقسى مما عرفوه فى عهود سابقيه .

ولم تكن هذه السياسة الوحشية احسن حظا من سابقاتها ، فقد قوبلت بصمود أشد عنفا من جيش التحرير الوطنى ، ولم يستطع الجيش الفرنسى ان يحقق نصرا واضحا فى اى مكان .. بل العكس ازدادت خسائره وتضاعف عدد قتلاه .

وحاول ديجول أن يعزل الشعب الجزائرى عن جبهته الوطنية وجيشه الثورى المناضل ، وتعددت تصريحاته المخاتلة فى هذا الاتجاه .. فجاءه الرد فى شكل مظاهرات صاخبة قام بها الشعب الجزائرى فى العام الماضى فى كل مدن الجزائر ، بل فى قلب فرنسا

ذاتها .. فكأن هذه المحاولات حققت عكس ماكان ينشده ديجول من ورائها ، فازداد الشعب الجزائرى التصاقا بثورته ، وأصبح تأييده لها علنيا صاخبا بعد أن كان يهمس ويستخفى .. فلم يستطع ديجول الا أن يعتدل فى تصريحاته ، ويسلم بالكثير مما تطالب به الجبهة الجزائرية ، كحق الجزائر فى تقرير مصيرها على أساس مفاوضات متكافئة تقوم بين الطرفين .. مفاوضات أساسها الاعتراف باستقلال الجزائر .. وان كان ما زال يسوف ويماطل فى تنفيذ هذه الوعود .. فالمستوطنون الفرنسيون فى الجزائر يعارضون فى هذه المفاوضات ، ومن ورائهم منظمة الجيش الفرنسى السرى ، واهل اليمين المتطرفين من الساسة الفرنسيين من أصحاب المصالح ورءوس الأموال والاحتكارات ، بعد أن حاولوا أكثر من مرة الاطاحة بديجول عن طريق انقلاب عسكرى .

وديجول مضطر الى الخضوع لضغط هذا الاتجاه الرجعى ، بل لعله فى أعماقه لا يعارضه ، ولكنه لا يستطيع مع ذلك الا أن يستشعر عجز الجيش الفرنسى عن الانتصار على قوات جيش التحرير الوطنى الجزائرى .. فهو يماطل ويسوف على أمل أن يحصل على هذا النصر ، أو يضطر الزمن جبهة التحرير الوطنى وحكومة الجزائر المؤقتة الى التنازل عن مطالبهما فيحدث التقارب المنشود وتحل المشكلة الجزائرية حلا وسطا يحفظ لفرنسا هيبتها واحترامها وبعض امتيازاتها فى الجزائر ، ويحقق للوطنيين الجزائريين بعض آمالهم الوطنية .

ولكن ديجول واهم عاجز عن تفهم طبيعة الثورة الجزائرية ، وطبيعة العصر الذى نعيش فيه .. فالزمن فى مصلحة الثوار الجزائريين ، وهم يتطورون فى نضالهم السياسى والعسكرى وتزداد صلابتهم وخبراتهم مع مرور السنين ، وقد أصبحوا اليوم يتلقون التأييد الأدبى والمادى والعسكرى من معظم الدول العربية ، ومن بعض دول المعسكر الاشتراكى .. وأصبحت قضيتهم تشغل بال الأحرار فى كل مكان ، وتحظى باهتمام الرأى العام المستنير حتى فى قلب فرنسا ذاتها وما مواقف المفكرين الفرنسيين الأحرار فى تأييد ثوار الجزائر ومعارضتهم العنيفة لسياسة حكومتهم ببعيدة عن الأذهان .

* * *

واذا كانت فرنسا تعلم — ومن ورائها الاستعمار الغربى كله — أن هزيمتنا فى الجزائر تعنى القضاء على صرح هام من صروح الرجعية الاستعمارية ، وتقرب نهاية هذا النظام وانقراضه ، فان شعب الجزائر ومن ورائه كل الشعوب العربية ، والشعوب المتحررة ، يدرك أن انتصاره فى حربه الشريفة لا يعنى تحرر الجزائر واستقلالها فحسب ، بل يعنى ضربة قاصمة تصيب الوحش الاستعمارى فى الصميم وتعجل بنهايته .

ان انتصار شعب الجزائر معناه خطوة كبيرة تخطوها الانسانية فى تطورها نحو عالم حر يسوده الأمن والرخاء .. ومحال ان ترجع الانسانية الى وراء .. وان شعبا استطاع ان يصمد أمام البطش الاستعمارى أكثر من قرن وربع ، تعاقبت خلالها عليه أخس الأساليب الاستعمارية لمحو شخصيته وطمس معالم قوميته وديانته ، ولكنه ظل مع ذلك محتفظا بكيانه وقوميته واعتزازه بكرامته وحريته ، وتلك أكبر معجزة استطاع شعب أن يحققها ، ومن خلالها استطاع الشعب الجزائرى أن يشن على قوات الاستعمار الفرنسى الغاشمة تلك الحرب الضروس التى استمرت أكثر من سبعة أعوام .. مثل هذا الشعب — صانع المعجزات — لا بد أن ينتصر .. وان نصره لقريب ..



صورة للزعامة الشعبية في أواخر القرن الثامن عشر

فى أواخر القرن الثامن عشر عرفت الأمة الزعامة الشعبية . واختارت لها أشخاصا تقدموا الصفوف وكان لهم فضل توجيهها الى مقاومة الاستعمار والنضال عن حقوق الشعب . ولا ريب ان ظهور هذه الزعامة فى ذلك الوقت المبكر (من التاريخ الحديث) جاء دليلا جديدا على مبلغ حيوية الأمة وتقدم وعيها القومى .

من هؤلاء الأعلام الذين تولوا الزعامة الشعبية السيد « محمد السادات » . الذى قام بقسط كبير فى توجيه المواطنين الى الدفاع عن كيان مصر والاحتفاظ بمكانتها فى خضم الحوادث والانقلابات .

هو سليل بيت السادات العريق فى المجد وشرف المحتد . تلقى العلوم الشرعية واللغوية على شيوخ الأزهر . فوصل فى العلم والثقافة الى ماوصل اليه علماء ذلك العصر . وتولى خلافة آل السادات ومشيخة سجادتهم سنة ١١٨٢ هجرية (١٧٦٨ ميلادية) . وعظمت منزلته لدى الشعب لما اتصف به من الشمم والاباء والحزم . مع الكرم وحسن المعاشرة . والترفع عن الصغائر وحب المحاضرة فى العلم والادب .

عاش السادات وافر الحرمة عظيم المكانة بين الناس سواء قبل مجىء الحملة الفرنسية سنة ١٧٩٨ أو فى خلالها ، أو بعد جلائها .

كان جريئا فى الحق ، لايهاب من بيدهم سلطة الحكم . وبحسبك ان تتأمل موقفه حينما أوفدت تركيا سنة ١٧٨٦ « حسن باشا الجزائرلى » الى مصر لمحاربة المماليك واستعادة سلطتها المطلقة . لتحكم على مبلغ ما تحلى به من الشهامة والمروءة . فقد اسرف « حسن باشا » فى القسوة والجبروت واستباح أموال المماليك وقبض على نسائهم واولادهم . وامر بانزالهم سوق المزاد . وبيعهم بيع الرقيق . زاعما انهم ارقاء بيت المال . ولما كان ذلك مخالفا لاحكام الشرع . فقد اجتمع الشيوخ والعلماء وذهبوا اليه معترضين . وكان السيد « محمد السادات » هو المتكلم عنهم . فاشتد فى مخاطبته له :

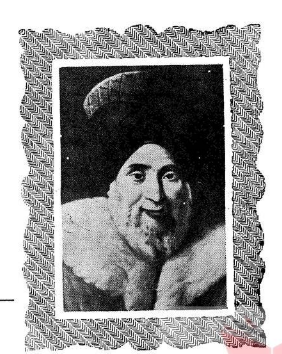
« أانت اتيت الى هذا البلد لاقامة العدل ورفع المظالم كما تقول . أم لبيع الأحرار وامهات الأولاد وهتك الحرمات ؟ »

فقال له « حسن باشا » :

« هؤلاء أرقاء لبيت المال . »

فقال له : « هذا لا يجوز ولم يقل به احد . »

فحنق « حسن باشا الجزائرلى » على «السادات» والمشايخ . وتهددهم وتوعدهم ، فلم يعبأ « السادات » بتهديده . وأصر على معارضته . حتى أفحمه وحمله على العدول عن قصده .



بقلم : عبد الرحمن الرافعي

وكذلك وقف فى وجهه عندما صادر أموال المماليك باعتبارهم خوارج على تركيا . فقد فر زعماؤهم من القاهرة الى الوجه القبلى حتى لايبطش بهم « حسن باشا » . واودع كبيرهم « ابراهيم بك » عند «السادات » ودائعه الثمينة ، وعلم بذلك « حسن باشا »فأرسل يطلب الوديعة . فرفض « السادات » باباء أن يسلمها ، وقال فى ذلك :

« ان صاحبها لم يمت . وقد كتبت على نفسى وثيقة بذلك . فلا اسلمها ما دام صاحبها على قيد الحياة » .

فحنق عليه « حسن باشا » ، وكاد يبطش به لولا انه خشى نفوذه ومنزلته بين قومه .

وقف « السادات » هذا الموقف وهو اعزل ، لا سلاح معه الا سلاح الحق . وقاوم ارادة وزير من وزراء تركيا جاء على رأس جيش ليعيد فى مصر سلطة الحكومة التركية . ولا يقف الرجل مثل هذا الموقف ، وبخاصة فى ذلك العصر ، الا اذا كان على حظ عظيم من الشجاعة وعلو النفس ، فلا غرو ان يقول المؤرخ « الجبرتى » فى هذا الصدد :

« فاشتد غيظ حسن باشا منه وقصد البطش به فحماه الله منه ببركة الانتصار للحق . وكان الباشا يقول : لم ار فى جميع الممالك التى ولجتها من اجترأ على مخالفتى مثل هذا الرجل . »

لم يكن « السادات » نصيرا للمماليك ، بل كان نصيرا للحق فى ذاته . وكان ينقم على الترك انهم جاءوا ليعيدوا فى مصر سلطتهم الغاشمة .

ومما يذكر عنه فى مجابهته الامراء المماليك أنه لما جاءت الحملة الفرنسية سنة ١٧٩٨ ، ووصلت العاصمة أخبار احتلال الفرنسيين الاسكندرية جمع « ابراهيم بك » و « مراد بك » (رئيسا المماليك وقتئذ) المشايخ للتشاور واياهم فى الموقف . وكان السيد « السادات » ضمن المجتمعين ، فوبخ الامراء على سوء سياستهم وقال لهم :

« ان كل هذا من سوء فعالكم وظلمكم . وآخر أمرنا معكم انكم ملكتمونا للافرنج » .

فنقم عليه « مراد بك » هذه اللهجة فى الخطاب. واسرها فى نفسه . قال « الجبرتى » فى هذا الصدد ان « مراد بك » بصدد أن اصطلح مع الفرنسيين

اغراهم بالسيد « السادات » فكان هذا الاغراء من أسباب اضطهادهم اياه .

وذكر عنه المسيو « فلكس مانجان » انه لم يكن يحب المماليك ، وكان المماليك من جهتهم لا يحبونه ويحقدون عليه لمكانته من الشعب .

وقد وقف من الحملة الفرنسية موقف المقاومة الوطنية والعداء الصريح . ورفض عضوية «الديوان» الذى أنشأه « نابليون » ليجتذب اليه المصريين . وبالرغم من أن « نابليون » عينه في مقدمة من اختارهم اعضاء لهذا الديوان . فقد رفض « السادات » هذه العضوية . ولم يشأ أن يشترك في مهزلة الحكم مع الاستعمار الفرنسى . ولم تلن قناته للفرنسيين ولا كانوا يطمئنون اليه .

ولما شبت ثورة القاهرة الاولى فى اكتوبر سنة ١٧٩٨ اتهمه الفرنسيون بزعامتها .

قال « نابليون » فى مذكراته ان الشعب قد انتخب « ديوانا » للثورة ونظم المتطوعين للقتال واستخرج الاسلحة المخبأة . وان السيد « السادات » انتخب رئيسا لهذا الديوان .

وقد تردد « نابليون » فى شأنه وقال عنه فى مذكراته انه مع قيام البينات على انه زعيم الثورة فقد عفا عنه ، ورأى أن الضرر من قتله أكثر من نفعه لما كان له من المنزلة الرفيعة في الشرق ولأن قتله يجعله شهيدا فى نظر الشعب (١)

ولما ثارت القاهرة للمرة الثانية فى مارس سنة ١٨٠٠ أخمدها الفرنسيون بقوة الحديد والنار ، وارتكبوا الفظائع فى اخمادها . وكان السيد «محمد السادات » ممن أصابتهم هذه الفظائع . اذ فرضوا عليه غرامة قدرها ١٥٠,٠٠٠ ريال (أى ٨٠٠ الف فرنك تقريبا) وكان هدفا لأقسى ضروب الانتقام والاضطهاد ، فقد خصه « الجنرال كليبر » بأكبر غرامة ، وعامله الفرنسيون بقسوة بالغة ، فاعتقلوه غير مرة ، واهانوه وصادروا أمواله ، واضطروه الى بيع أملاكه توفية للغرامة التى فرضوها عليه ، ولم يرعوا مقامه بين الناس ولا منزلته فى البلاد . وقد احتمل من صنوف الارهاب مالم يصب غيره من انداده ، ولا من قومه .

قال عنه « نابليون » فى مذكراته عند كلامه على اخماد ثورة القاهرة الثانية :

« ان السادات قد خص بغرامة فادحة ، وكان معروفا عنه كرهه للفرنسيين . على انهم أسرفوا فى اهانته لدرجة انهم نسوا مقامه المستمد من نسبه ومولده ، فقد رفض أن يدفع الغرامة ، فاعتقل وسجن بالقلعة . ولم يعبأ بالتهديد والوعيد . فأمر الجنرال كليبر بضربه بالعصى . وهكذا ضرب « السادات» وأهينت السلالة النبوية. فعم السخط رجال الشرع والعلماء والشعب . وكانت هذه المعاملة على النقيض من معاملة نابليون للسادات عقب ثورة سنة ١٧٩٨ فقد قابله بالعفو والتسامح مع قيام البينات عليه بأنه زعيم الثورة » (١)

ويقول « نابليون » أيضا فى مذكراته أن لاضطهاد السادات دخلا فى مقتل « الجنرال كليبر » ، لأنه لا يمكن ان يجهل علماء الازهر ما كان ينويه «سليمان الحلبى » من اغتيال « كليبر » فقد قضى بالازهر نحو ثلاثين يوما مصمما على القتل ، لكنهم تجاهلوا كل ماله علاقة به لانهم كانوا يودون الانتقام من « الجنرال كليبر » .

وقال المسيو جومار Gomar (٢) الذى عاصر السادات : « ان الشيخ محمد السادات كانت له مكانة كبيرة فى البلاد خلال الحملة الفرنسية وكان يعرف كيف يثير عواطف الشعب . والمعروف عنه انه هو الذى اهاج ثورة القاهرة الاولى وحرض على ثورتها الثانية . على انه دفع ثمنا غاليا لمكانته بين الشعب فقد فرض عليه الجنرال كليبر بعد واقعة عين شمس غرامة فادحة واسرف فى القسوة معه الى حد أن أمر بضربه بالعصى . ولم يقره ضباط الجيش على هذه القسوة . »

ولما جلا الفرنسيون عن مصر سنة ١٨٠١ علت منزلته بين الشعب واشترك فى الحركات الشعبية التى قامت فى البلاد ، وكان من أركان الزعامة القومية التى عملت على توطيد سلطة الامة ، وكان لهذه الزعامة الاثر الفعال فى السنوات الاولى من حكم « محمد على » فى رد المظالم عن الشعب ممن كانت تحيفهم مساوىء الحكام . ولكن «محمد على» وقف بالمرصاد للزعامة الشعبية ودبر لها المؤامرات حتى قوضها واقصاها عن الميدان وتخلص من مراقبتها لاستبداده بالحكم .

وكانت وفاة السيد « محمد السادات » سنة ١٢٢٨ هجرية (١٨١٣ ميلادية) فانطوت بوفاته صفحة رائعة من الجهاد والبطولة والزعامة الشعبية.

(١) مذكرات نابليون التى املاها على الجنرال برتران فى سانت هيلين .

(١) مذكرات نابليون التى املاها على الجنرال برتران فى سانت هيلين .

(٢) احد علماء الحملة الفرنسية . وقد تولى سنة ١٨٢٦ رئاسة البعثة التعليمية المصرية فى فرنسا وكان « رفاعة رافع الطهطاوى » اماما لهذه البعثة .

ABC

دور العرب

فى نشأة الفكر الأوربى

بقلم: الدكتور عبد الرحمن بدوى

في العدد الأسبق من « المجلة » نشرنا الجزء الأول من هذا البحث ، وفيه تحدث الكاتب عن التبادل الثقافى بين الثقافة العربية فى الأندلس وبين العقلية الأوربية فى البلاد التى تقع الى جوارها ، وعن أثر الأدب العربى فى تكوين الشعر والقصص الأوربى ، ثم أجمل الكاتب القول فى دور العرب فى تكوين الفكر العلمى الأوربى ، وفى هذا الجزء من البحث يتابع حديثه فيتناول الموضوعات الآتية :

٤ - دور التصوف الإسلامى فى نشأة الفكر الأوربى

٥ - دور العرب فى تكوين الفلسفة الأوربية

٦ - دور العرب فى تكوين المعارف العملية فى أوربا

٧ - دور العرب فى تكوين الموسيقى والمعمار فى أوربا

٤ – دور التصوف الاسلامى فى نشأة الفكر الاوروبى

اثر التصوف الاسلامى فى نشأة التصوف الاوزبى امر لم يعد من الممكن انكاره ، بعد الدراسات الممتازة التى قام بها المستشرق الأسبانى العظيم « أسين بلاثيوس» ، وأيدتها النصوص الجديدة التى تتكشف باستمرار .

وفى هذا الحديث سنقتصر على موضوعات ثلاثة ظهر فيها هذا التأثير وهى :

أولا – ابن عباد الرندى وتأثيره فى الصوفى الاسبانى الأكبر يوحنا الصليبى .

ثانيا – الغزالى وتأثيره فى دفاع بسكال عن الدين
ثالثا – ابن عربى وتأثيره فى تصورات دانته الدينية الأخروية فى « الكوميديا الالهية » .

– ١ –

أما ابن عباد الرندى فصوفى أندلسى عظيم ، ولد فى مدينة رنده Ronda قرب قرطبة فى جنوب أسبانيا سنة ٧٣٣ هجرية – سنة ١٣٧١ م ، ومدينة رندة حصينة ولهذا بقيت فى أيدى المسلمين حتى قبيل نهاية الحكم الاسلامى فى أسبانيا ،فلم تستسلم الا سنة ١٤٨٥ ميلادية ، بعد أن استظلت بلواء الاسلام طوال ثمانية قرون .

وكان ابن عباد من أسرة نبيلة فى المدينة جمعت بين جلالة الجاه الاجتماعى ، وبين التقوى والفقه فى الدين . فأبوه ، أبو اسحق ابرهيم ، كان قاضيا وخطيبا دينيا مفوها ، يعظ الناس فى مسجد رندة ، وعن أبيه هذا، اخذ ابن عباد القرآن ومبادىء العربية، وعن خاله الشيخ الفقيه القاضى عبد الله الفريسى أخذ العربية ، وعن الشيخ الفقيه الخطيب أبىالحسن على ابن أبى الحسن الرندى علم القراءات . ثم ارتحل الصبى الى بلاد المغرب وتلقى العلم فى بلاد كثيرة من أهمها : فاس وتلمسان وسلا وطنجة .

« وأخذ فى طريق الصوفية والمباحثة على الأسرار الالهية حتى أشير اليه ، وتكلم فى علم الأحوال والمقامات والعلل والآفات » كما قال المقرى (« نفح الطيب » ج ٣ ص ١٧٥ ، القاهرة سنة ١٣٠٢) ، وقد أخذ التصوف خصوصا على الشيخ الصالح الورع أحمد بن عمر بن محمد بن عاشر ، وأقام معه ومع أصحابه فى مدينة سلا سنين عديدة ، « لوجدان السلامة معهم » على حد تعبيره (« المقرى : « نفح الطيب » ٣/١٧٦) ، كما لقى فى طنجة الشيخ الصوفى ابا مروان عبد الملك ولازمه كثيرا . وقرأ خصوصا كتاب « قوت القلوب » لأبى طالب المكى ، وهو الى جانب « احياء علوم الدين » للغزالى أعظما كتب التصوف الاسلامى . وبعد أن أقام فى سلا سنين عديدة انتقل الى مدينة فاس بعد وفاة أستاذه احمد بن عاشر ، وعين خطيبا بجامع القرويين فى مدينة فاس ، وبقى فى هذا المنصب خمس عشرة سنة خطيبا ، الى أن توفاه الله فى فاس رابع رجب سنة اثنتين وتسعين وسبعماية (سنة ١٣٨٩ م) .

وكان ابن عباد ، كما قال عنه الذين ترجموا له ، « أمة وحده » (المقرى ، ٣/١٧٨) حسن السمت طويل الصمت ، كثير الوقار والحياء ، « وكان الغالب عليه الحياء من الله تعالى والتنزل بين يدى عظمته ، وتنزيله نفسه منزلة أقل الحشرات ، لا يرى لنفسه مزية على مخلوق لما غلب عليه من هيبة الجلال وعظمة المالك وشهود المنة ، نظارا الى جميع عباد الله تعالى بعين الرحمة والشفقة والنصيحة العامة ، مع توفية المراتب حقها والوقوف مع الحدود الشرعية » (٣/١٧٨) .

وأشهر مؤلفاته هو شرحه لمتن كتاب « الحكم » لاحمد بن محمد بن عبد الكريم بن عطاء الله السكندرى المتوفى سنة ٧٠ هجرية ، وهو كتاب يتضمن جملا قصيرة فيها خلاصة التصوف ، وان لم يكن مرتبا ترتيبا منطقيا .

وكان ابن عباد من أتباع الطريقة الشاذلية التى أسسها أبو الحسن الشاذلى ثم تلميذه أبو العباس المرسى ، لكنه فى شرحه على « الحكم العطائية » لا يقتصر على الشاذلية ، بل يورد أقوال أعلامالتصوف دون استثناء .

والنقطة البارزة فى هذا الشرح ، والتى أثرت فى يوحنا الصليبى ، هى فكرة « البسط » و « القبض » والبسط والقبض كما يقول ابن عباد : « من الحالات التى يتلون بها العارفون ، وهما بمنزلة الخوف والرجاء للمريدين المبتدئين ، وسببهما الواردات التى ترد على باطن العبد ، وقوتهما وضعفهما بحسب قوة الواردات وضعفها » (شرح الحكم العطائية ، ص ٧٢

المطبعة الأدبية بالقاهرة سنة ١٣١٧ هـ) . على أن القبض والبسط وصفان ناقصان بالنسبة الى عافر قهما وكان الجنيد ـ الصوفى الكبير ـ يقول :

« الخوف يقبضني والرجاء يبسطني ، والحقيقة تجمعني والحق يفرقني ، اذا قبضني بالخوف أفناني عني ، واذا بسطني بالرجاء ردني علي ، واذا جمعني بالحقيقة أحضرني ، واذا فرقني بالحق أشهدني غيرى فغطاني عنه ، فهو فى ذلك كله محركي غير مسكني ، وموحشي غير مؤنسي ، فحضوري لذوق طعم وجودى، فليته أفناني عني فمتعني، أو غيبني عني فروحني » .

والعارفون يخافون فى البسط أكثر من خوفهم فى القبض لأن البسط يلائم هوى أنفسهم ، لهذا قيل ان البسط مزلة أقدام الرجال ، فهو موجب لمزيد خورهم ، وكثرة لجئهم ، والقبض أقرب الى وجود السلامة لأنه وطن العبد ، اذ هو فى أسر قبضة الله .

ومسألة القبض والبسط من المسائل التى عنى بها الصوفية المسلمون من عهد مبكر جدا ، لكن الشاذلية كما يقول ابن عباد هم الذين تعمقوا فيها وأوضحوها تمام الايضاح . وكان مؤسس الطريقة ، أبو الحسن الشاذلى ، يمثلها بالليل والنهار ، ويعطى الأولوية لليل على النهار . وهو تشبيه أخذه يوحنا الصليبى وتوسع فيه فى كلامه عن « الليلة الظلماء » المروح la noche oscura del alma ويوحنا الصليبى يميز بين نوعين من الليلة الظلماء : الليلة الحسية، والليلة الروحية . والليلة الحسية مرة رهيبة للحواس ، أما الليلة الروحية فأرفع شأنا وهى للصفوة المختارة من الكاملين . وفى الاولى تحاول النفس ان تتطهر من الشهوات ولكنها تسير فى طريق مظلم فلا تدرى أين تتجه ، وتنبو عن الرياضة والمجاهدات والتأملات ، حتى اذا ما ألقى الله بصيصا من النور فى قلب المريد ، بدأ يدخل فى الليلة الروحية ، فيتطهر من الجهالات والنقائص ، ويلهم الله النفس التقوى : ويلهمها محبته ويصفيها من أدران الحواس ، حتى تصبح مستعدة لقبول الفيوضات النورانية ، من الذات العلية .

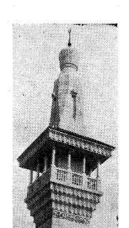
وابن عباد يفصل أنواع المجاهدات التى يجب على السالك أن يمر بها ، وهذا التفصيل نجده بعينه عند القديس يوحنا الصليبى (« مجموع مؤلفاته » ج ١ ص ٨٩ ، طليطلة سنة ١٩١٢) . كذلك يتفق الاصطلاح الفنى عند ابن عباد وعند يوحنا الصليبى : فكلمة « قبض » يستعمل لها يوحنا كلمة aprieto وكلمة « بسط » يستعمل لها كلمة anchura وكلمة « الخروج من الأسباب » أى من العلائق بالأشياء يستعمل لها كلمة salir de las cosas وكلمة « تجريد » يقابلها عنده كلمة desnudez ... الخ .

فكيف نفسر كل هذا التشابه الدقيق بين مذهب ولغة ابن عباد ومذهب ولغة يوحنا ؟

ان ابن عباد يسبق يوحنا بمائتى سنة ، فلا شك أنه هو الذى أثر فى يوحنا ، وان كان الدليل المادى الكتابى على هذا التأثير ليس لدينا الآن ، فان من الممكن تفسيره ـ كما يقول أسين بلاثيوس (ص ٢٦٤ ومايليها) بأن نقول: ان الطريقة الشاذلية كانت ـ كما هى الحال اليوم فى مصر وبلاد المغرب كله ـ واسعة الانتشار فى الأندلس فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، ولابد أنها ظلت عميقة التأثير والانتشار أيضا بين الذين غلبوا على أمرهم من المسلمين وبقوا فى أسبانيا بعد زوال الحكم الاسلامى سنة ١٤٩٢ ، وعن هؤلاء تلقى يوحنا الصليبى علمه بالطريقة الشاذلية .

- ٢ -

أما المسألة الثانية وهى تأثير الغزالى فى بسكال ، المفكر والرياضى الفرنسى المشهور فظاهرة. فلبسكال حجة مشهورة لاثبات وجود الآخرة ، وحث غير الموقنين بها على الايمان بوجودها ، وتسمى الحجة اختصارا باسم « رهان بسكال » Le Pari de Pascal وخلاصتها أن بسكال يوجه خطابه الى المنكرين للآخرة قائلا : « اذاكسبتم كسبتم كل شىء ، واذا خسرتم ، لم تخسروا شيئا » ، أى اذا كان هناك آخرة تكسبون



وتكسبون كل شيء ، واذا لم يكن هناك آخرة فلن تخسروا شيئا . فالأولى اذن أن يراهن المرء على ما هو مضمون المكسب على كل حال .

هذه الحجة ذكرها الغزالى فى « الاحياء » (ج ٣ ص ٣٦٥ س ١٩ وما يليه ، « اتحاف السادة » ج ٨ ص ٤٢٩ السطر الأخير ، ج ٤ ص٤٣ س ١١ ، « اتحاف السادة » ج ٨ ص ٦٢٨ س ١٤) وفى « ميزان العمل » (ص ٥ - ص١٧) وفى « الأربعين » (ص ٢١٣) ، وفصله تفصيلا رائعا محكما ، بعبارات تختلف بين كل كتاب والآخر ، ولكنها تتشابه فى المضمون العام للحجة وطريقة سياقها . وهو نفسه فى « ميزان العمل » (ص ١٢ - ص ١٣) ينسب الى الامام على بن أبى طالب الصورة الاولى لهذه الحجة ، فيقول :

«قال على رضى الله تعالى عنه لمن كان يشاغبه ويماريه فى أمر الآخرة : ان كان الأمر على ما زعمت تخلصنا جميعا ، وان كان الأمر كما قلت فقد هلكتَ ونجوتُ »

أى اذا كان الأمر على ما زعم هذا المماري فى أمر الآخرة ، أى المنكر لوجودها وليس ثم آخرة ، فقد تخلصنا جميعا من عذاب الله ، واذا كان الأمر كما يقول المؤمنون بالآخرة ، هلك المنكرون ونجا المؤمنون . وهذه الجملة التى قالها الامام على هى بعينها الجملة التى قالها بسكال بعد ذلك بأكثر من عشرة قرون .

أما تفسير هذا الاتفاق فيمكن أن يكون بأن نقول: ان بسكال عرف كلام الغزالى اما عن طريق مستشرق معاصر لبسكال ، أو لعل بسكال تنبه الى اسم الغزالى وآرائه لما أن قرأ عنها فى كتاب « خنجر الايمان » الذى ألفه ريموندو مارتين وثبت أن بسكال استفاد منه كل الاستفادة وهو يكتب دفاعه عن الدين .

- ٣ -

أما المسألة الثالثة والأخيرة، ونعنى بها تأثيرمحيى الدين ابن عربى فى دانته ، الشاعر الايطالى العظيم ، كتاب « المعراج » الذى ترجم الى اللاتينية وذكره فالقول فيها قد أصبح نهائيا حاسما بعد أن اكتشف برونتو لاتينى أستاذ دانته ، مما يؤيد أن دانته لابد أن يكون قد قرأه ، وكل من يقرأ كتاب «المعراج» هذا يدرك فى الحال التشابه الدقيق البارز للعيان بين تصوير دانته للجحيم والجنة وبين تصوير كتاب « المعراج » لهما : هذا التشابه الذى يتناول أحيانا أدق التفاصيل .

فاذا كان دانته أعظم شعراء ايطاليا واول شاعر أوربى عظيم قد استمد مادة غزيرة لرائعته الخالدة « الكوميديا الالهية » من التصويرات الأخروية الاسلامية ، وبخاصة ما ورد منها عند ابن عربى الصوفى العظيم ، فهل ثم أبلغ من هذا دليلا على مدى تأثير التصوف الاسلامى فى تكوين الحياة الروحية فى أوربا ؟

٥- دور العرب فى تكوين الفلسفة الاوروبية

دور العرب فى تكوين الفلسفة الاوربية فى العصور الوسطى دور مزدوج : دور الرسول الحامل لهم رسالة اليونان فى الفلسفة ، ودور الفاعل المؤثر بما ابتكر وانتج ، فمن طريق العرب عرفت أوربا فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر مؤلفات أرسطو وقطعا من فلسفة أفلوطين وابرقلس ، ومعالم من فلسفة أفلاطون . اذ قام المترجمون فى طليطلة وفى صقلية ، وهم الذين تحدثنا عن نشاطهم فى مستهل هذا البحث ، بترجمة كتاب البرهان من منطق أرسطو، أعنى « التحليلات الثانية » ، و « السماء والعالم » ، و « الكون والفساد » ، و « السماع الطبيعى » ، و « الآثار العلوية » ، كما ترجموا كتاب « الخير المحض » المنسوب الى أرسطو ، وهو فى الحقيقة فصول منتزعة من الهيات ابرقلس .

وعن هذا الطريق عرفت أوربا أرسطو وأبرقلس، فكان لهما أثر هائل فى اخصاب الفكر الاوربى الذى سرعان ما خضع لفلسفة أرسطو خضوعا تاما .

وأعمق من هذا أثرا بكثير ، أثر الفلاسفة العرب أنفسهم فى أوربا لما ان ترجمت بعض مؤلفاتهم الى اللاتينية ، وبعض اللغات الاوربية الحديثة الناشئة. فترجم يوحنا الأسبانى « منطق » ابن سينا ، وترجم جونديسالفى بمساعدة يوحنا الأسبانى قسم « الطبيعيات » من كتاب « الشفاء » وقسم «النفس» و « الالهيات » من « الشفاء » لابن سينا أيضا ، كما ترجموا « مقاصد الفلاسفة » للغزالى . ومن ناحية أخرى ترجم جيرردو الكريمونى جملة رسائل للكندى ، فيلسوف العرب ، منها رسالة فى العقل ورسالة الجواهر الخمسة ، كما ترجم - فيما يبدو - رسالة فى « العقل » للفارابى .

فلما ترجمت هذه الكتب ظهر أثرها فى الحال . وكان طبيعيا أن يظهر اول ما يظهر على شيخ المترجمين وهو جنديسالفى . فقد الف كتبا نجد فيها لأول مرة آثار الفلسفة الاسلامية . ففى كتابه « تقسيم الفلسفة » نجد أنه قد أضيف الى رباع العلوم التى كان القوم فى أوربا لا يعرفون غيره : الطبيعيات ، والنفس ، وما بعد الطبيعة، والسياسة، وتدبير المنزل او الاقتصاد . وفى كتابه الرئيسى ، وهو « صدور العالم » يفسر المؤلف كيفية نشأة الكون على النحو الذى بينه ابن سينا فى الهيات « الشفاء » وابن جبرول فى « عين الحياة » كما تأثر ابن سينا أيضا فى كتابه « فى خلود النفس » ، وبدا تأثير أفلوطين والأفلاطونية المحدثة يظهر فى كتابه « فى التوحيد » De unitate

ولما بدأت عقول ممتازة فى قراءة آثار الفلاسفة المسلمين بدأت النهضة الحقيقية للفكر الفلسفى الأوربى ، وذلك فى القرن الثالث عشر ، فأحدث ابن سينا أولا تأثيرا عميقا واسعا ، خصوصا الهياته ، المتأثرة بأرسطو والأفلاطونية المحدثة معا ، والتى يفسر فيها الكون ابتداء من الأول الذى يصدر عنه العقل الثانى ، ثم الثالث وهكذا حتى العاشر ، وهو العقل الذى يؤثر فى الانسان مباشرة . فهذا التصوير لصدور العالم عن الله الواحد هو الذى سيعتنقه الفلاسفة الأوربيون ، بدلا من التصوير الوارد فى التوراة والذى كان سائدا حتى ذلك الحين .

فلنستعرض الآن كبار الفلاسفة الأوربيين فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين ، لنرى أثر الفلاسفة المسلمين فيهم .

فأولهم هو البرتس الكبير (سنة ١٢٠٧-١٢٨٠) الذى درس ما ترجم الى اللاتينية من مؤلفات الفلاسفة العرب دراسة عميقة ، وكاد ان ينقل عنهم كل نظرياته الرئيسية فى الفلسفة ، وان لم يستطع أحيانا الجهر بذلك خوفا من السلطات الدينية .

فقد أخذ عن ابن سينا القول بأن النفس جوهر عقلى ، وأن كونها صورة للجسم ليس تحديدا لماهيتها، بل هو وظيفة من وظائفها ، وأنها تستضىء من اشراق العقل الفعال عليها ، وهذا العقل الفعال متصل بالعقل العاشر الذى هو عقل فلك القمر . كما أخذ عن ابن سينا نظرية الواحد وصدور العقول عنه .

وفضلا عن ذلك فانه فى ادراكه وفهمه للفلسفة الأرسطية ، انما اعتمد كل الاعتماد على الفارابى وابن سينا وابن رشد .

فاذا ما انتقلنا من البرتس الكبير ، الى اكبر الفلاسفة الأوربيين فى القرن الثالث عشر ، وهو القديس توما الأكوينى وجدنا آثار الفلسفة العربية أعمق وانضج ، وان كانت أخفى فى الظاهر لأنه لم يكن يذكر مصادره ، بعكس ألبرتس الكبير الذى كان يشير غالبا الى المصادر التى نقل عنها ، أما توما فلا يذكر الا أسماء الذين ينقدهم .

وأول شىء يظهر فيه تأثير الفلاسفة المسلمين فى القديس توما هو البراهين التى أوردها لاثبات وجود الله بطريق العقل . فالبرهان الثانى من بين براهينه الخمسة ، وهو أقواها انما أخذه من الفارابى وابن سينا . ويقوم هذا البرهان على أساس تقسيم الوجود الى واجب وممكن . والممكن لا يمكن أن يستمر فى حال الامكان الى غير نهاية ، بل لابد من موجود واجب الوجود تنتهى اليه الممكنات ، وهذا الكائن الواجب الوجود هو الله . فان الممكن هو الذى يوجد ثم يفسد ، وهو الذى وجد أو سيوجد ، وكان من الممكن ألا يوجد ، أما الواجب فهو الذى لا يمكن ألا يكون موجودا . والممكن لا يستطيع بنفسه أن يفسر وجوده ، اذ لو لم يوجد الا ممكنات ، لأمكن ألا يوجد شىء . فلكى يوجد شىء كان لابد أن يكون هناك موجود واجب الوجود ، وهذا الواجب الوجود هو الله .

وكان هذا البرهان عمدة البراهين لاثبات وجود الله . وهو نفس البرهان الذى عرضه الفارابى فى كتابه « آراء أهل المدينة الفاضلة » ، وعرضه ابن سينا

فى الهيات كتابيه « النجاة » و « الشـفاء » . ومن الثابت بيقين أن توما قد قرأ ابن سـينا والفارابى لأنه يشير الى مؤلفاتهما هذه صراحة . فمن الثابت بيقين أيضا أن توما انما أخذ برهانه الرئيسى علـى وجود الله من الفارابى وابن سينا .

كذلك أخذ القـديس توما فكرة ضرورة الوحى الالهى عن الفلاسفة المسلمين . فقد ذكر فى المقالة الثالثة من شرحه على كتاب الأقوال وفى رسـالته عن التثليث ، وفى رسالته عن الحقيقة De veritate أسبابا ثلاثة لتبرير ضرورة الوحى الالهى ، لأنه بغير هذا الوحى لن يستطيع النجاة غير قليل من الناس ، وبعد دراسة شاقة مجهدة لا يقوى عليها الا القليلون، وبعد زمن طويل ، فضلا عما سيداخل عملهم هذا من أخطاء عديدة(١) . فهذه الأسباب الثلاثة ذكرها ابن رشد فى كتابيه « فصل المقال وتقرير ما بين الشريعة والحكمة من الاتصال » ثم « الكشف عن مناهج الأدلة فى عقائد الملة » .

وعن ابن رشد أيضا أخذ القديس توما مذهبه فى العقل والنقل ، أى الصلة بين العقـل والوحى ، أو النظر والايمان ، فكلاهما يقرر أن العقـل يقدر على البحث عن الحق شيئا فشيئا ، وكلاهما يعترف بعجز العقل أمام بعض الحقائق الالهية . والاتفاق بينهما ـ كما بين ذلك أسين بلاثيوس(٢) ـ اتفاق فى كل شىء : فى الموقف العام الذى وقفه كلاهما من هذه المسألة، واتفاق فى الآراء والأمثلة التى أوردها كلاهما، بل اتفاق أحيانا فى العبارات التى يسـتعملها كل منهما . ولا يمكن أن يكون اتفاقا بالعرض ومن طريق توارد الخواطر ، وانما هو فى الحقيقة نقل ، أعنى أن القديس توما أخذ هذه الآراء بحذافيرهـا من ابن رشـد .

وهذا يفضى بنا الى التحدث عن تأثير هـــذا الفيلسوف العربى العظيم ، ابن رشد ، وهو تأثيـر لا يجاريه فيه أى فيلسـوف عربى آخر ، لأننـا لا نستطيع مثلا أن نتحدث عن فارابيـة أو سيناوية لاتينية ولكننا نجد فى مقابل ذلك رشدية لاتينيـة قوية جدا توافر لها أنصارها فى أوربا طوال أكثر من قرنين من الزمان .

وقد بدأت حركة الرشدية اللاتينية ، أى أتبـاع ابن رشد من الاوربيين ، منذ أن ترجم ميخائيـل اسكوت شروح ابن رشد على مؤلفات أرسـطو فى الفترة الواقعة بين سنة ١٢٢٨ و١٢٣٥ ميلادية ، لما ان كان فلكيا فى بلاط فريدريك الثـانى فى بلرمو بصقلية . وتزعمها سيجر البرابنتى (سنة ١٢٣٥ وسنة ١٢٨١/١٢٨٤ م) الذى رأى فى مذهب ابن رشد الحقيقة نفسها ؛ لكنه لم يتردد أيضـا فى أن يؤول هذا المذهب تأويلا خاصا فى بعض الأحيان . وأهم ما أخذه أو أوله سيجر فى مذهب ابن رشـد هو القول بوجود حقيقتين : احداهما نتأدى اليها من العقل والبرهان المنطقى ، والأخرى نتـأدى أو بالأحرى نتلقاها من الوحى والايمـان ، الأولى هى الحقيقة الفلسفية ، والثانية هى الحقيقة الدينية ، وابن رشد كان صريحا فى موقفه هنا عند تعـارض كلتا الحقيقتين : فقد رأى وجوب تأويـل ما اتى به الايمان كيما يتفق مع ما قضى به العقل ، ويعنى هذا أن الحقيقة هى فيما يتأدى اليه العقل . أما سـيجر البرابنتى فلم يكن صريحا الى هذا الحد الجرىء ، بل اضطر الى القول بازدواج الحقيقة : فآمن بالحقيقة الدينية بوصفه مؤمنا متدينا ، وأيقن بالحقيقـــة الفلسفية بوصفه فيلسوفا .

وقال سيجر أيضا كما قال ابن رشد بقدم العالم ، أى أن العالم ليس مخلوقا فى الزمان ، بل هو قديم قدم البارى نفسه . والله يعلم الكليات ، ولا يعلم الجزئيات ، لأن العلم بالجزئيات اى بالتفاصـيل يقتضى تغير العلم الالهى تبعا لوقوع الأحداث ، وليس العـالم هو وحده القديم ، بل أيضـا الأجناس والأنواع ، ومن بينها النوع الانسانى ، والحـوادث التى وقعت فى الماضى ستقع أيضا فى المسـتقبل ، أعنى أن سيجر كان يقول بنظرية العود الأبدى ، أى عودة الأحداث التى كانت من جديد وهكذا دواليك ، كذلك قال سيجر بوحدة العقل الفعال ، فقال : ان العقل الفعال واحد فى الناس جميعا ، وليس لكل انسان عقل فعال خاص به . ولما كان العقل الفعـال هو الجزء الخالد فى النفس الانسانية ، فان الخلود ليس لكل نفس انسانية ، بل للعقل الفعال الواحـد المنتشر فى الانسانية كلها . ومن هنا لم يكن يقول بخلود النفس . كذلك لم يقل بالعناية الالهية فيما يتصل بأفعال الانسان الفرد ، بل انما تتعلق العناية الالهية بالعالم ككل ، لا بأفراد بنى الانسان .

---

(١) P. Syngave, «La révélation des vérités divines naturelles d'après St. Thomas d'Aquin» in Melanges Mandonet, I, py. 327-370.

(٢) راجع كتابه Huellas del Islam, p. 50-53.

وعلى الرغم مما لقيته الرشدية اللاتينية من هجوم واضطهاد من جانب السلطات الدينية ، فى أواخر القرن الثالث عشر ، فانها استمرت تنمو وتنتشر وتكتسب الأنصار طوال القرن الرابع عشر ، فنجد جان دى جاندان Jean de Jandun (المتوفى سنة ١٣٢٨ م) يخلص كل الاخلاص لمذهب ابن رشد ، ويدافع عنه ضد القديس توما ، لأن ابن رشد هو فى نظره نصير الفلسفة الكامل المجيد • ونجد كذلك مارسيليو البادوفانى Marsile de Padoue (المتوفى بين سنة ١٣٣٦ و١٣٤٣م) الذى طبق نظرية الفصل بين العقل والنقل على السياسة فطالب بالفصل بين الدين والدولة ، وصرح بنظرية ازدواج الحقيقة، اى أن ثمت حقيقتين منفصلتين قد تتعارضان أحيانا ، وهما الحقيقة الدينية ، والحقيقة الفلسفية • واستمر تأثير ابن رشد فى نمو مطرد فى بعض الأوساط الفلسفية • أما تأثيره بوصفه شارحا لأرسطو فقد استمر حتى القرن السابع عشر •

وهكذا نرى أن المذاهب الفلسفية الرئيسية والتيارات الكبرى فى الفكر الفلسفى الأوربى فى القرون من الثالث عشر حتى السادس عشر تدين بوجودها وآرائها الجديدة الأصيلة للفلاسفة العرب •

٦- دور العرب فى تكوين المعارف العملية فى اوربا

فضل العرب فى تكوين المعارف العملية فى أوربا كان يسير جنبا الى جنب مع تأثيرهم فى تكوين العلوم النظرية ، ولنعرض لهذا عرضا سريعا فى هذا الحديث •

ولنبدأ بالحديث عن أثرهم فى الصناعة، فنقول: ان العرب هم الذين صنعوا الصابون لأول مرة، وكانوا يعملون منه صنفين • صنفا من الصودا ، وصنفا آخر أبيض اللون من البوتاس ، وقد ذكره ابن دريد سنة ٩٣٣ ميلادية ، وقبل العرب كان المصريون واليونانيون القدماء والرومان يستعملون رماد النباتات بعد ترشيحه من أجل غسيل الملابس •

والعرب هم الذين أدخلوا السكر المصنوع من القصب فى أوربا • وكان الهنود هم أول من زرع قصب السكر واستنبطوا منه السكر ، ومن الهند انتقل الى فارس فى القرن السابع ، ومن ثم عرفه العرب لما استولوا على فارس فى القرن السابع ، فقاموا بالتوسع فى زراعته فى جميع المناطق المعتدلة المناخ فى أنحاء الدولة الاسلامية المترامية الأطراف •

والورق : اكتشفه الصينيون ، لكنه لم يدخل الغرب ولم تعرفه أوربا الا عن طريق العرب • ذلك أن زياد بن صالح حاكم سمرقند من قبل العباسيين وجد أن القبائل التركستانية على الحدود الشرقية للدولة الاسلامية ، كانت تغير على هذه الحدود مستندة الى مساعدة الصين ، فكان لابد من اخضاعها فأرسل حملة انتصرت انتصارا عظيما فى شهر يوليو سنة ٧٥١ ميلادية ، وأخذ كثير من الأسرى الصينيين الذين نقلوا من حدود الصين الى داخل البلاد الاسلامية • وهؤلاء أدخلوا الورق وصناعته فى البلاد الاسلامية ، وازدهرت هذه الصناعة خصوصا فى خراسان فى عهد الفضل بن يحيى البرمكى ، عامل الخليفة هارون الرشيد فى خراسان • وعنى هارون الرشيد بصناعة الورق ، وامر بكتابة المصاحف على هذا الورق بدلا من الرق والبرشمان • وانتشرت صناعة الورق انتشارا هائلا فى البلاد الاسلامية كلها منذ القرن الثانى للهجرة أى الثامن للميلاد • وعن طريق العرب فى الأندلس دخل الورق أوربا ، وكان فى شاطبة خصوصا مصانع كبيرة للورق فى القرن الرابع الهجرى ، أى العاشر الميلادى ، وانتقل الى طليطلة منذ القرن الحادى عشر الميلادى ، ولا يزال لدينا حتى اليوم وثائق كتبت على هذا الورق ترجع الى القرن الحادى عشر • وبلغت شهرة شاطبة فى الأندلس بصناعة الورق حدا جعلها تصدر الورق الى المشرق أيضا ، كما نص على ذلك الادريسى، ولم تعرف أوربا الورق الا فى القرن الثالث عشر استوردته من الأندلس ، ودخلت صناعة الورق الى فرنسا حوالى سنة ١٣٠٠ عن طريق أسبانيا •

كذلك برع العرب فى كثير من الصناعات القائمة على الكيمياء : فاستخرجوا الذهب بطريق الغسل ، وقطروا الزئبق من الزنجفر ، وصنعوا الصلب ، واستخلصوا العطور بتقطير الورد ، وصنعوا أنواع الحبر المختلفة : الحبر العادى ، والحبر السرى ، والحبر الذهبى ، وأنتجوا مختلف الألوان والأصباغ، فاستخرجوا الأزرق السماوى من حجر اللازورد ، والأصفر الفارسى ، واللون القرمزى من دودة القز

بل مهر العرب أيضا فى صناعة الأحجار الكريمة المزيفة ، واللآلىء الصناعية .

ونستطيع أيضا أن نضيف الى هذا أن العرب هم الذين عوفوا القهوة لأول مرة ، فى التاريخ ، وكانت الشراب الشائع عند أصحاب الطرق الصوفية المسلمين فى القرن التاسع الهجرى أى الخامس عشر الميلادى ، ثم انتشرت فى جزيرة العرب وفى اليمن ، ومن ثم الى القسطنطينية حيث انتشرت انتشارا واسعا ، وقضى على معارضة الفقهاء فى شربها ، ومن القسطنطينية انتقلت الى فرنسا ، فاستوردها التجار فى مرسيليا ، وهنا لقيت معارضة من الأطباء الذين ظنوا أن القهوة مشروب ضار ، وسرعان ما انتشرت حتى كانت شائعة الاستعمال فى أوربا كلها فى القرن السابع عشر ، وبدأ الهولنديون يزرعونها فى مستعمراتهم وراء البحار ، وزرعها الفرنسيون فى جزيرة سان دومنجو ، ومن هذه الجزيرة انتشرت فى أمريكا كلها حتى صارت أمريكا الجنوبية اليوم أشهر بلاد انتاج البن . ولقدكان الصوفية أول من استعملوا القهوة شرابا حتى تعينهم على السهر للتهجد فى الليل وانعاش حيويتهم المنهوكة من مجاهداتهم ورياضاتهم الروحية .

فاذا انتقلنا من الصناعة الى الزراعة رأينا للعرب أبحاثا عظيمة فى هذا الميدان ، خصوصا فى الأندلس ويتناول هذا الميدان : الفلاحة ، ثم النباتات الطبية ، ومن أشهر من ألفوا فى الفلاحة من الأندلسيين يحيى ابن محمد بن العوام صاحب كتاب « الفلاحة » ثم ابن بصال الذى اعتمد فى الفلاحة على تجاربه الخاصة ، ثم ابن الخير الاشبيلى ، والحاج الغرناطى، وفى هذه الكتب تحدثوا عن صنعة فلاحة الأرض، وكيفية العمل فى الزراعة والغراسة ، واهتموا اهتماما خاصا بأشجار الفاكهة ، فبينوا أنواع الغرس، وطريقة حفر الحفر استعدادا للغرس ، ومواعيد الغراس ، أما فى النباتات ، وخصوصا الطبية فقد ظهر فى الأندلس خصوصا أبو جعفر الغافقى وابن البيطار .

ومن هنا نجد فى اللغة الاسبانية عددا ضخما من الألفاظ العربية المتعلقة بالنباتات خصوصا الفواكه والأزهار والأعشاب ، مثل الكلمات التالية : الدفلى Adelfas والسوسن azucenas والياسمين jasmines والريحان arrayan والحبقة albahaca والحسيناء alhucena ، وكلها من الأزهار والنباتات العطرية ، ثم كلمات تدل على الخضراوات مثل الباذنجان berenjenas واللوبيا alubias والخرشوف alcachofa ، وأخرى تدل على الفاكهة مثل البرقوق وهو المشمش albaricoques والفرسق albérchigo ثم الخروب algarrobas والحلفا alhalfa والترمس altramuz .

وكان لكتب العرب هذه فى الفلاحة والنباتات أثر هائل فى تقدم الزراعة فى أوربا ، فضلا عن انتقال معارفهم الزراعية والنباتية بطريق الاتصال المباشر بين الفلاحين فى أسبانيا ، وبين نظرائهم فى جنوب فرنسا ، ومن ثم الى كل أوربا . فزهرة التوليب أصلها من القسطنطينية واسمها بالتركية دلبند ، أى ذات العمامة ثم انتقلت من القسطنطينية الى أوربا سنة ١٥٩٠ ، والنرجس انتقل من القسطنطينية أيضا ، والليلاك من فارس ، والياسمين من بلاد العرب ، والورد من شيراز وأصفهان ، والخوخ من فارس ، والبرقوق أى المشمش من أرمينية وكانت تحت حكم الاسلام ، والتين من أزمير والبلح من المشرق وافريقية ، والفستق من فارس ، والقطن من مصر .

والآن وقد أوضحنا دور العرب فى قيام صناعات وزراعات فى أوربا ، فلنذكر أثرهم فى الفن المعمارى وهنا نجد للعرب تأثيرا منقطع النظير لا تزال الآثار الرائعة فى الأندلس ، بل وفى سائر أسبانيا وجنوبى فرنسا تشهد بما بلغه الفن العربى فى المعمارين من مكانة سامية فى أوربا . ولقد بقى العرب هم كبار المعماريين حتى بعد سقوط دولتهم فى أسبانيا ، فما يسمى بالفن المدجن arte mudéjar هو فى الواقع من عمل المسلمين الذين بقوا فى البلاد بعد استرداد النصارى لها . ولهذا كان أثره عظيما ليس فقط فى القصور المدنية بل وفى الأبنية الدينية من كنائس واديرة ، كما هو مشاهد فى كنيسة San Juan de la Penitencia فى طليطلة وكنيسة San Pablo en Penafiel ، وكنيسة Ordor فى قلعة هنارس وكنيسة la Sav فى سرقسطة ، وأبراج كنيستى سان مرتينى والسلفادور فى ترويل هذا فضلا عن المساجد التى تحولت الى كنائس فى قرطبة واشبيلية وعشرات غيرها من المدن الاسبانية .

وانتقل تأثير الفن العربى الى ايطاليا ، فتأثر فنانو مدرسة توسكانيا ، فى فيرنتسه وبيزا وسيينا

ولوكا بالفن العربى . ومنذ القرن الثانى عشر ونحن نجد فى ايطاليا ، خصوصا فى اقليم توسكانيا ، صحائف النحاس المشغولة فى الموصل ، وصناديق العاج العربية ، والسجاجيد العجمية والتركستانية ، والأقمشة المخططة المصنوعة فى الشام ، والمخطوطات المزينة بالمصغرات ، والنحاس الدمشقى ، والزجاج والأوانى الدمشقية وانتشرت الأقمشة الاسلامية انتشارا هائلا فى ايطاليا ومن ثم انتقلت الى فرنسا. كذلك نرى النماذج الاسلامية للخزف تؤثر فى الخزف التوسكانى منذ القرن الثالث عشر، والأقمشة الفاخرة والحريرية والديباج بل والملابس العادية تظهر فيها رسوم مأخوذة عن الرسوم المعمولة على الأقمشة الاسلامية ، بل صناديق الزفاف نفسها كانت تزين برسوم اسلامية .

والعرب كذلك هم الذين ادخلوا فى أوربا كثيرا من الألعاب المشهورة ، وأولها الشطرنج واصله من الهند ثم عرفته فارس ، والعرب هم الذين أدخلوه الى أوربا عن طريق ايطاليا وأسبانيا قبل قيام الحروب الصليبية ولهذا ظلت الكلمات العربية مستخدمة فى الألفاظ الخاصة بهذه اللعبة ، مثل الفيل échec et mat, alfil أى الشاه مات ، مما يدل على أن أوربا قد عرفت الشطرنج عن طريق العرب – وكذلك عرف العرب لعبة البولو ، وانتقلت من العرب فى أسبانيا الى نورمنديا وبريتانيا فى فرنسا وعرفها الانجليز أثناء حرب المائة عام ، ومن ثم نقلوها، وكانت الأصل فى لعبة كرة القدم foot-ball

ويتصل بهذه الألعاب العاب الصيد، وقد مهر فيها العرب خصوصا فى الصيد بالبزاة ، ومنهم انتقل الصيد بالبزاة الى بلاط فريدريك الثانى فى ألمانيا ، ودوق دنيفر Le Duc de Nevers وفيليب الجسور .

وهكذا نرى أن العرب كان لهم أثر بالغ واسع المدى فى أوربا فى العصر الوسيط فى كل ما يتصل بالصناعة والزراعة والبناء ومظاهر الحياة اليومية .

٧ - دور العرب فى تكوين الموسيقى والمعمار فى اوربا

حينما يسمع الانسان الموسيقى الأسبانية الأصيلة والغناء الأسبانى الأندلسى المعروف باسم الفلامنكو Flamenco يشعر فى الحال بأن هناك علاقة وثيقة جدا بين كليهما وبين الموسيقى والغناء العربيين ، وفى الحال تخطر بباله فكرة تأثير الموسيقى العربية فى الموسيقى الأسبانية أيام حكم العرب فى الأندلس، وأن هذه العلاقة الوثيقة هى من بقايا هذا التأثير .

وقد كانت موسيقى الأغانى الأسبانية فى القرون الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر قد أثرت بدورها فى نشأة الموسيقى الأوربية الحديثة ، فكان كثير من النبلاء والمغنين وأبناء الطبقة الوسطى ، بل ومن كل الطبقات يأتون الى أسبانيا ويبدون لدى عودتهم الى بلادهم أعجابهم بالمغنين الأندلسيين الأسبانيين . ومن ثم انتقل فن هؤلاء الى المغنين فى سائر بلاد أوربا ، وبخاصة فرنسا والمانيا . فكان ذلك سببا فى دخول الموسيقى العربية أوربا . والدلائل على هذا عديدة ، ذكرها المستشرق الأسبانى العظيم خليان ربيرا (١) ، صاحب الدراسات الممتازة فى بيان تأثير الموسيقى العربية فى نشأة الموسيقى الأوربية ، ومن بين هذه الدلائل نجتزىء بذكر ما يلى :

أولا – ظهور مذهب جديد فى الموسيقى اسمه فن الميزان arte mensurabilis ظهر فى أوربا لأول مرة فى القرن الثالث عشر ، والكتب التى وضعها المؤلفون الأوربيون فى هذا الفن فى ذلك القرن تشابه فى معالجتها لأنواع الأنغام ما كتبه العرب فى القرن التاسع فى الموسيقى .

وثانيا – استعمال الآلات الموسيقية العربية فى أوربا وأهمها : « الربابة » rubab, rebal, rubec. وهى آلة أصلها أسيوية قديمة جدا ، ثم « العود » والمؤلفون فى تاريخ الموسيقى الأوربية يجمعون على أن هذه الآلة الشائعة الاستعمال جدا فى الموسيقى العربية انما دخلت الى أوربا عن طريق الأسبان ، وثالثا : الناى الأندلسى ، والقيثارة الموريسكية. ومن الواضح أن دخول هذه الآلات الى أوربا يستتبع معه أيضا استعمال الموسيقى التى كانت تعزف عليها ما ان عرفوها ونقلوها ، أعنى الموسيقى العربية .

وثالثا – نجد بعض الأنواع الشعبية من الموسيقى الأوربية التى الفت وفقا لفن الميزان مثل ال rondo وال baladas لها صور ثابتة تركيبها الفنى هو

(١) Julian Ribera y Tarragio : **Disertaciones y Opusculos**, t. II p. 23 sqq. Madrid, 1928.

بعينه تركيب الأغانى الأندلسية العربية فى القرنين الثامن والتاسع الميلاديين، التى كانت من نوع الزجل، والزجل انتشر استعمال موسيقاه فى ايطاليـــا فى الشعر الصقلى وفى الأشعار الدينية التى ألفهـــا جـــاكوبونى دى تـــــودى Jacoponi de Todi وأغانى الرقص وأناشيد الكرنفـــالات • كذلك فى فرنسا انتشر اســـتعمال موســـيقى الزجـــل فى الروندات rondos وفى الأغانى الشعبية التى ألفهـا الشعراء التروفير فى اقليم البروفانص بجنـــوب فرنسا • بل فى انجلترا نفسها شاع اســـتعمال موسيقى الزجل ، كما يظهر فى اناشيد دينية قديمة فى تمجيد العذراء وفى مناسبة عيد الميلاد ، وكانت تتألف من مقطوعات رباعية الأبيات، الثلاثة الأولى منها باللغة الانجليزية الشعبية ، والبيت الرابع باللاتينية ومنه القافية المتكررة فى كل الأغنية •

وكان انتقال الموسيقى الأندلســـية الى أوربا عن طريق السماع ، فكان يأتى بها الرحالة من أسبانيا ، وبخاصة الحجاج الذين كانوا يفدون جماعات حاشدة يحجون الى شنت يعقوب Santiago de Compostilla فى شمالى أسبانيا ، ويعودون الى بلادهم حاملين هذه الأغانى الأندلسية بألحانها •

ومن الأدلة القاطعة على انتشار الموسيقى العربية فى أوربا فى القرون من الثالث عشر حتى الســـادس عشر بقاء كلمات عربية متعلقة بالموسيقى فى اللغات الأوربية الحديثة • من ذلك كلمة troubadour, trovador فانها مأخوذة من كلمة طرب ، التى كانت تســتعمل فى الأندلس بمعنى الغناء ، والأغنية • ثم أضيفت اليها العلامة الدالة على اسم الفاعل فى اللاتينيـــة واللغات المشتقة منها ، وهى ador فتألفت كلمـــة طربدور travodor بمعنى المغنى ، والمغنون فى أوربا فى أواخر العصر الوسيط وأوائل عصر النهضة كان يطلق عليهم هذا الاسم trovador فى اللغات الأوربية •

ثم كلمة traste هى « الدستان » بالعربيـــة ، وكلمـــة Zarabande هى « السربند » وكلمـــة Cornamusa مؤلفـــة من كلمتين احداهمـــا لاتينية وهى عربية أيضا Corna « قرن » وكلمـــة موسا هى كلمة « مشتق » ، والمشتق آلة صـــينية الأصل تتركب من عدة عيدان •

* * *

واذا انتقلنا من فن الموسيقى الى فن آخر هـــو المعمار وجدنا الأثر العربى يظهر فى أسبانيا أولا ثم ينتقل منها الى فرنسا ثم الى سائر بلاد أوربا • وبدأ هذا الأثر خصوصا بعد أن استعاد الأسبان طليطلة سنة ١٠٨٥ واستمر ينمو ويزداد كلما توغل الأسبان فى عملية الاسترداد حتى أواخر القرن الخـــامس عشر •

وينقســم التأثير الى قسمين : قســم يكاد يكون عربيا خالصا وهو الفن المدجن ، أى المعمار الذى قام بتشييده المدجنون ، وهم العرب المسلمون الذين بقوا فى البلاد التى استعادها الأسبان ، وكان منهم بناءون مهرة استعان بهم حكام المقاطعات الأسبانية فى تشييد الأبواب الكبرى للمدائن وفى تشـــييد القصور والكنائس والأديرة والقناطر وسائر أنواع المعمار •

والقسم الثانى ، وهو الذى يعنينا خصوصا هنا ، التأثيرات العربية فى معمار ظل طابعه العام أوربيا ؛ وهو المعمار المعروف بالرومانى Roman • وينقسم(١) التأثير بدوره الى قسمين : تأثير فى التصـــميم المعمارى ، وتأثير فى التزويق أو الزخرفة المعمارية ، والى القسم الأول يرجع ظهور الأقبية ذوات النتوءات voûtes nervées والأبراج المستقلة ذوات القواعـد المربعة أو على شكل مآذن ، والى التأثير فى الزخرفة يرجع استعمال الأقواس التى على شكل نعل الفرس، والأقواس ذوات الفصوص arcs lobés ، والاطارات المستطيلة المحيطة بالأقواس ، والحوامل البـــارزة ذوات التقاطيع modillons à copeaux ، والفصوص المجوفة والوحدات الزخرفية المستلهمة من فن الكتابة الكوفية •

وسرعان ما انتقلت هذه التأثيرات من المعمـــار الرومانى الطراز فى أسبانيا ، الى المعمـــار الرومانى فى فرنسا عن نفس الطريق الذى انتقلت به الموسيقى ـ أعنى الحجاج الوافدين من فرنســـا الى شنت يعقوب فى شمال أسبانيا ، ثم بحكم التجـــاور بين بلاد البشكونس « الباسك » فى أسبانيا وفرنسا ، وكذلك عن طريق الكنائس الكلونية clunisiennes

فالقوس المفصصة نجدها تنتشر فى المعمـــار فى غرب فرنسا ، وتمتد حتى اقليم البورجونى ، بفضل تأثير المعمار الذى انشأه دير كلونى • وكانت هذه القوس أحيانا من ثلاثة فصوص ، وأحيانا أخرى من

(١) راجع فى هذا Henri Terrasse : **Islam d'Espagne**, p. 164-171. Paris, 1958.

أربعة . لكن لما كان انتقال هذا التأثير تم عن طريق المشاهدة ، لا عن طريق البنائين أنفسهم ، فان رسم الأقواس المفصصة لم يكن بنفس الدقة والمهارة اللتين نجدهما في الأقواس المعمارية العربية .

والاطار المستطيل المحيط بالأقواس نجده في اقليم البورجوني بفرنسا ، خصوصا في كلوني Cluny وشارلييه Charlieu وباريه لومونيال Paray le Mounial . ونرى أثر هذا الاطار المستطيل المحيط بالأقواس في غسقونية وبواتو Poitou ، اذ نجد بوابات تنتشر فيها الزخرفة من الزوايا التي يحيط بها المستطيل .

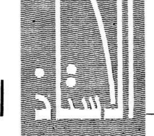
ثم ان المفاتيح التبادلية المثناة اللون التي نجدها في الفن الروماني انما ترجع في أصولها الى المعمار العربي ، كما يتمثل خصوصا في مسجد قرطبة .

هذا فيما يتصل بتصميم المعمار ، أما في الزخرفة فالتأثير أقوى بكثير . وعلى رأسها الزخرفة الكوفية بجلال خطوطها واناقتها . ان الخط الكوفي هو باعتراف كبار مؤرخي الفن أجمل خط عرفه الانسان . لهذا كان تأثيره على الفنانين الأوربيين عميقا كل العمق ، ومن ثم سرعان ما قلدوه . ومن هنا نجد زخرفات كوفية في أبواب وواجهات كثير من الكنائس في أوربا في العصر الوسيط ، بل وأيضا نجدها في زخرفة الأثاثات « الموبيليات » ، وخصوصا في باب كنيسة بوي Puy ، وكانت العاصمة القديمة لمقاطعة فيليه Velay بحوض اللوار الأعلى في غربي فرنسا ، وكذلك في واجهات كثير من الكنائس الرومانية في غربي فرنسا . والغريب أننا نجد في هذه النقوش تحميدات اسلامية ، نقلها الفنان الأوربي المسيحي دون أن يتبين معناها ! واحيانا أخرى نجد الفنان الأوربي قد عبث بالحروف حتى اصبح من غير الممكن قراءتها لأنه لم يكن يفهم معناها ، وكان يشكل فيها على هواه .

أما الحوامل البارزة ذوات التقاطيع modillons à copeaux وهي التي نجدها خصوصا في جامع قرطبة الكبير ، فاننا نعثر عليها في كثير من الأبنية ذات الطراز الروماني ، وبخاصة في مقاطعة أوفرن في قلب فرنسا ، لكن سرعان ما تطور بها الفنان الاوربي وحورها تحويرات كثيرا ما باعدت بينها وبين أصلها في الفن العربي الأندلسي .

والأقبية ذوات النواتىء ، وقد انتشرت خصوصا في قرطبة ، نجد لها في الكنائس الرومانية والكنائس القوطية في شمال أسبانيا ، كما في كنيسة طوريس دل ريو Torres del Rio وكنيسة سان ميان في اشقوبية San Millan de Segovia . ومن الآراء التي لها وجاهتها القول بأن القبو ذا النتوء ، الذى انتشر في المعمار الأموي في الأندلس ، قد ساهم في اختراع متقاطع الأوجيف ، الشهير في الفن القوطي la croisée d'ogives ، لما هنالك من صلة واضحة بين الأقبية ذوات النواتىء وبين متقاطع الأوجيف . كذلك نجد أثر المعمار الاسلامي في تعدد ألوان الواجهات في بعض الكنائس ، وبخاصة في اقليم الأوفرن ، وكان المعمار الاسلامي في قرطبة مولعا بهذا اللون ، خصوصا عن طريق استخدام الأحجار والآجر معا في البناء . ونجده أيضا في بعض تيجان الأعمدة الرومانية التي تختلف كثيرا عن الطراز الشائع ، وهي في الواقع من تأثير الفن الأموي الأندلسي ، كما هو مشاهد في بعض تيجان الأعمدة في سان جييم Saint-Guilhem du Désert وديرسان خوان دى دويرو في سوريا بأسبانيا San Juan de Duero à Soria وسان بدرو في الروضة بجنوب اسبانيا .

وهكذا بينا كيف كان للموسيقى العربية والمعمار العربي أثر بارز في نشأة الموسيقى والمعمار الأوروبيين في العصور الوسطي وأوائل عصر النهضة .



احمد لطفى السيد

فى بيته الكبير وفى مكتبته .. مكتبته ؟ انها أكبر مكتبة خاصة رايتها حتى الآن ، وانا التى الفت عينها مكتبة أساتذتنا : الزيات ، والعقاد ، وطه حسين ..

ان مكتبة العقاد جامعة الا ان تفرقها فى الحجرات لم يمكن لها ما يمكنه (للمكتبة) .. المكان الواحد والأثاث المرسوم والبسطة .. فى كل شىء كانت المكتبة حجرة كالساحة مترامية الانحاء يستطيع المهندس ان يقيم عليها بيتا كاملا ..

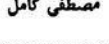
وكانت الحجرة ذات سقف مرتفع جدا على شكل قبة ضخمة تخلع من الخارج على القصر ، الطابع العربى ، وفى صدرها مكتب ضخم لو بسط عليه جوخ اخضر لغدا مائدة اجتماع كبيرة ، وفى الأركان نظمت الأرائك والكراسى الكبيرة ، ولكنها من اتساع المكان كانت تبدو وكأنها لا تشغل الا حيزا صغيرا مع أن بعضها كفيل بأن يزحم حجرة من حجرات العمارات الحديثة .

كان قابعا فى مقعد كبير يحمل على اكتافه عشرات السنين ، وجلسنا على اريكة الى جانبه ، كانت ملابسه المحدودة العرض تبدو فضفاضة عليه على اناقتها فى اللون والسمت .. كان فيها أشبه بعود ريحان يقف فى (زهرية) واسعة .. كانت ملابسه حريصة عليه لا تظهر منه الا كفين نحيلتين نبيلتى الحركة والاشارة ورقبة طويلة تحمل رأسا كبيرا .. كبير العقل .. كبير المعرفة .. كبير المقام .. انه احمد لطفى السيد .. الاستاذ .

وفى المكتبة الواسعة كان يحدثنا على طريقة الغيث .. قطرات قطرات .. يطول بينها الصمت ويقصر ، ثم انهمر ، فكأنى كنت أسمع مصر من خلاله .. كان يتحدث ويقص ويطرف .. ويتفكه



الافغانى



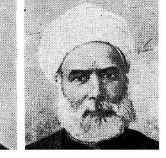
مصطفى كامل

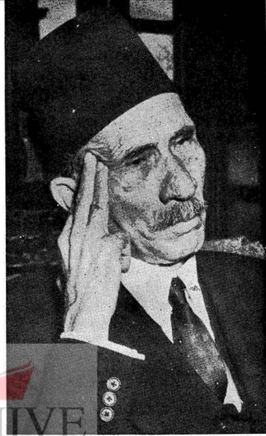




محمد فريد

محمد عبده





بقلم: الدكتورة نعمات احمد فؤاد

فى دعابة حلوة .. كان يعلق على الأحداث فى سخرية عميقة ولكنها تنبع من نفس رضية لا تعلق بهـا مرارة . انه يرى نفسه موفقا دائما .. ذلكم هو **احمد لطفى السيد أستاذ الجيل الذى نحتفـل** ببلوغه التسعين ..

فهناك فى نعيم الخصب وأمان النعمة فى قرية يشاع بين أهل الريف أن اسمها « المنزلة » وهى قرية « برقين » من أعمال مركز السنبلاوين بمديرية الدقهلية وفى منتصف شهر يناير سنة ١٨٧٢ أهل على الدنيا « أحمد » .. احمد لطفى السيد ..

وضجت القرية بالفرح مع بيت العمدة «السيد باشا أبو على » ابن عمدتها السابق « على أبو سيد أحمد » .

طفل وادع الطفولة يدرج فى الرابعة من عمـره الى الكتاب ليتعلم كرفاقه القراءة والكتابة ، فاذا به يبلغهما ويزيد فيتم حفظ القرآن كله فى العاشرة من عمره .

وفى سنة ١٨٨٢ التحق بمدرسة المنصورة الابتدائية واتم تعليمه الابتدائى ، على عنت لاقاه فى هـذه المدرسة سنة ١٨٨٥ ، ولم تكن شهادة الابتدائية والبكالوريا معروفتـين فى ذلك الحين ، بل كان الانتقال من مرحلة الى أخرى بالنجاح فى امتحـان المدرسة ، ولما كانت الفرقة التجهيزية الوحيـدة بمدرسة المنصورة قد ألغيت سنة ١٨٨٥ ، فقـد اضطر لطفى السيد الى السفر الى القاهرة ليلتحق بالمدرسة الخديوية ، حيث التقى بصديق العمـر ورفيق الجهاد عبد العزيز فهمى .

طه حسين



هيكل



وحين وفد لطفى السيد على القاهرة كان يخاف، ودبعا ، حوادث (الفتوات) فى ذلك الحين ، فلما انتقلت العدوى الى بعض طلبة المدرسة آثر الاعتكاف فيها أيام العطلة الأسبوعية فظل ثلاثة أشهر لايخرج من الخديوية . وفى هذه الاثناء قرأ كتاب « أصل الانسان » لداروين ترجمة (شبلى شميل) وحفظ كثيرا من المعلقات والأشعار .

وفى سنة ١٨٨٩ حصل لطفى السيد على البكالوريا .. وكان نظام الشهادات العامة قدوضع قبل ذلك بعام ــ فالتحق بمدرسة الحقوق ، وكانت المدرسة وقتئذ تعتبر (كلية حقوق) و (كلية آداب) معا .

وفى مدرسة الحقوق عرفه الشيخ محمد عبده الذى كان تشجيعه حافزا له على انشاء « مجلة التشريع » بالاشتراك مع المغفور لهم اسماعيل صدقى ، واسماعيل الحكيم ، وعبد الهادى الجندى ، وعبد الخالق ثروت ، ومحمود عبد الغفار .

فقد هوى لطفى السيد الصحافة منذ كان طالبا فى الحقوق فكان يترجم لجريدة « المؤيد » تلغرافاتها الخارجية أحيانا .

وفى صيف ١٨٩٣ سافر الى استانبول ، وهو مازال طالبا بالحقوق ، وهناك التقى بالشيخ جمال الدين الأفغانى أو الشعلة الحية المتنقلة . ولازمه شهرا ، وتأثر به أيما تأثر حتى ليقول عنه :

« وأهم ما أظن انى قد انتفعت به من السيد جمال الدين فى تلك المدة انه وسع فى نفسى آفاق التفكير .. »

ثم عاد الى مصر وحصل على ليسانس الحقوق سنة ١٨٩٤ فعين هو وجميع زملائه كتبة فى النيابة، وكان تعيينه فى القاهرة ثم نقل الى الاسكندرية وقد مكث بها شهرا ، ثم انتدب معاونا للنيابة ببنى سويف حيث التقى مرة أخرى بصديقه عبد العزيز فهمى وكيل النيابة وقتئذ .

وفى سنة ١٨٩٦ عين وكيلا للنيابة وكان عبد العزيز فهمى مازال بها ايضا .. فأقاما معا ، وكان حديثهما مصر وما تكابدهمن الاحتلال البريطانىحتى انتهى بهما التفكير والتدبير الى انشاء جمعية سرية هدفها (تحرير مصر) .

وفى القاهرة التقى به مصطفى كامل وعرف منه أن الخديوى يعرف من أمر الجمعية كل ما خفى ..

وهنا اقترح عليه مصطفى تنسيق الجهود وانشاء حزب وطنى برياسة الخديوى ، فوافق لطفى السيد كما وافق عند مقابلته للخديوى على السفر الى سويسرا لاكتساب الجنسية السويسرية يتسلح بها فى تحرير جريدة مقاومة . وقد استقر الرأى على الجنسية السويسرية لأنها تكتسب بعد سنة من الاقامة بها .

وبعد هذه المقابلة انعقد أول اجتماع للحزب الجديد فى منزل محمد فريد . وقد شهد هذا الاجتماع مولد الحزب الوطنى برئاسة الخديوى وعضوية مصطفى كامل ، ومحمد فريد ، وسعيد الشيمى (ياور الخديوى) ، ومحمد عثمان ،ولبيب محرم ، ولطفى السيد .

ومن طرائف ما يذكر عن هذا الحزب أن الخديوى كان اسمه بين الأعضاء « الشيخ » ، ومصطفى كامل « أبو الفداء » ولطفى السيد « أبو مسلم » .

وفى جنيف حيث أزمع لطفى السيد الاقامة سنة مرقاة الى اكتساب الجنسية السويسرية ، عكف هذه المدة على الدراسة حيث انتظم فى فصل صيفى أعدته جامعة جنيف لحملة الليسانس لدراسة الآداب والفلسفة . وقد انضم اليه فى هذا الفصل الشيخ محمد عبده الذى زار سويسرا فى ذلك الوقت والذى قدمه لطفى السيد الى مدير الجامعة باعتباره أحد مديرى الأزهر .

وعاد لطفى السيد الى مصر ليجدفى انتظاره غضب الخديوى منه لصلته بالشيخ محمد عبده ، ورفض الباب العالى اكتسابه الجنسية السويسرية . ولكن هذا لم يحل دون أن يكتب لطفى السيد تقريرا ضافيا عن أبحاثه السياسية وما أسفرت عنهدراسته للموقف ، جاء فيه :

« ان مصر لا يمكن أن تستقل الا بجهود أبنائها . وان المصلحة الوطنية تقضى أن يرأس سمو الخديوى حركة شاملة للتعليم العام .. »

ولا أريد أن أمضى فى تفاصيل تاريخ حافل عريض .. تاريخ يعرفه التاريخ .. حسبى لمحات، ذكرتها ، بداية دالة واستهلال واعد .

وبعد مولد لطفى السيدنقف عند مولد «الجريدة» ... كانت « الجريدة » أو الحدث الضخم .. ككل الأعمال الكبيرة « فكرة » ولدتها حاجة ،ونمتها غاية ، واخرجتها الى النور ارادة واصرار .

لقد انبثقت فكرة « الجريدة » من حوادث العقبة وفاشودة قبلها . فقد كان الانجليز ينادون بحق

مصر فيها حين زهدت مصر فيها بل أبدت وجهة النظر المضادة . .

وهذا المعنى لا يمكن تفسيره كما يقول لطفى السيد الا بأن البلاد ثقل عليها الاحتلال ، فأصبحت تبغضه وتبغض معه كل ماياتى به ولو كان الخير عليه باديا . ولكنها على كل حال ظاهرة تسترعى النظر وتستأهل التفكير . . أن مصر بحاجة الى جريدة تنطق بلسانها وحدها ، وتعبر عن ذاتها خالصة ورايها صريحا لاشبهة فيه من هوى لتركيا أو متابعة لانجلترا . . جريدة تكون ملكا لشركة من الأعيان أصحاب المصالح الحقيقية ، وهم الذين يزعم كرومر أنهم عن الاحتلال راضون . . وهكذا انبثقت فكرة « الجريدة » . . نبعت من صميم الاحساس المصرى الثائر على انجلترا وتركيا معا .

وفى بيت محمود باشا سليمان تألفت شركة « الجريدة » وانتخبت لطفى السيد مديرا لها ورئيسا لتحريرها لمدة عشر سنوات .

وما كاد يمضى على صدور الجريدة بضعة أشهر حتى تألف « حزب الأمة » الذى نادى بالاستقلال التام . وقد اختار حزب الأمة لطفى السيدسكرتيرا عاما له .

وقد قام لطفى السيد يصحبه الدكتور حسين هيكل بالطواف بكثير من القرى للوقوف على حالة التعليم الأولى وضمن مشاهداته تقريرا قدمه الى مجلس المديرية .

وبالقلم حارب لطفى السيد قانون المطبوعات ، الذى صدر ابان الثورة العرابية وارادت الحكومة بعثه سنة ١٩٠٩ . . وان لم يكتب لحملته — على قوتها — النجاح ، اذ وافق عليه الانجليز وتابعهم مجلس الشورى . . ولم يهدأ لطفى فهو حين سافر الى اوربا للاستشفاء لم يعف نفسه من النضال بل سعى الى لقاء وزير خارجية انجلترا « ادوارد جراى » وان اعتذر عن مقابلته . فلما عاد الى مصر راعه ان وجد شركة القناة تتسلل بين المسئولين لمد أجل الامتياز لقاء أربعة ملايين من الجنيهات ، فهرع لطفى السيد الى رشدى وسعد ، الذىأحاله على بطرس غالى رئيسالحكو مة والمستشار المالى الانجليزى ، فذهب اليه واعترض على مد الامتياز وطلب عرض المشروع على الجمعية العمومية وهى اكبر هيئة نيابية وقتئذ فى البلاد . فرفض ومنورائه بطرس غالى يحبذ المشروع ويملى له ، فهب لطفى السيد يحارب المشروع حربا لا هوادة فيها مما أورى الرأى العام وزاد لهيبه ضرأما حتى تفادته الشركة فاشترطت عرض الموضوع على الجمعية العمومية وانتهى الأمر برفضه .

ومن كفاحه فى ميدان التعليم ما انتهجه فى « الجريدة » منبث الثقافةعلىمستوى عال، فكانت قبلة الطلاب من الشباب المتعلم يؤمونها للاستماع والاستمتاع ، ويحاضر فيها كبار الاساتذة والمحامين .

هال لطفى السيد أن يكون ناظر مدرسة الحقوق الانجليزى واستاذ القانون المدنى بها من الراسبين فى الليسانس ، فاضطلعت الجريدة بمطالبة الحكومة بتنحيته واستبدال غيره به . فردت دعوتها بأسا عليها . . فدعا لطفى السيد الأستاذ أحمد عبد اللطيف ليدرس القانون المدنى للطلبة فى دار « الجريدة » وكان يؤم دروسه الكثيرون . ومن تلامذة هذه الحلقات صفوة من رجال القانون فى مصر .

وفى عام ١٩١٠ وضع حزب الأمة مشروعا للدستور ، ورأى أن يطلبه الشعب من الخديوى بعريضة يحتشد الكل لامضائها ، وهنا حرر لطفى السيد العريضة ودعا الى امضائها .

وفى الحرب التركية — الايطالية عاد لطفى السيد الى التبصير بوجوب حياد مصر ازاء ألوان الصراع فان مصر للمصريين لا لتركيا ولا لانجلترا ، فان سيادة الأولى لا تجديها نفعا ولا تغنى عنها شيئا ، وتبعية الأخرى رزء لا ينقذنا منه الا تضافرنا تضافرا واعيا يدانعه مدافعة البلاء ، ويصارعه مصارعة الوباء .

وسار لطفى فى دعوته غير هياب لا يعنيه رضا الجماهير المخدوعة عن نفسها ، المخدوعة عنموقفها مادامت مصر هدفه وغايته معا . فما ان استصرخه تاجر بدمياط استولى الطليان على سفينة تحمل تجارته لأن عليها العلم التركى حتى نفر له ،فكانت فرصة اهتبلها لطفى السيد سانحة ، ومضى الى رشدى باشا مطالبا باستبدال العلم المصرى بالعلم التركى .

وراجعه ثانية بمطلب ابعد ، لقد طالبه هذه المرة باعلان استقلال مصر عن الدولة العثمانية وتنصيب الخديوى ملكا تدعيما للخطة ؛ ولكن « كتشنر » لم يصخ لهذه الصيحة حتى لاتضايق تركيا على عدائها لهم ، فلم يبق أمام لطفى السيد الا « الجريدة » يودعها مبادئه وآراءه . فحمل حملة

قوية على التبعية ونادى « بسياسة المنافع لاسياسة العواطف » .

هذا فى الوقت الذى كان فيه عمر طوسون يجمع التبرعات للجيش التركى بطرابلس، والصحف من ورائه تشجع حركته ما عدا « الجريدة » بالطبع، فأحيط بمشروع الانفصال ، وان ظل لطفى السيد على ايمانه بالقومية المصرية ودعوته لها وتمكينها من النفوس والأذهان .

وفى سنة ١٩١٢ دعا لطفى السيد الى تأليف نقابة للصحافة المصرية ، وقد استجاب الصحفيون على اختلاف مشاربهم الى هذه الدعوة . واجتمعت الجمعية العمومية لانتخاب النقيب والوكيلين وكان لطفى السيد أحدهما . ولم تلبث الحرب الأولى أن أعلنت فانطوت صفحة هذه النقابة او هذه المحاولة الأولى فى ميدانها .

وفى سنة ١٩١٣ استبدل بمجلس شورى القوانين الجمعية التشريعية، فدخل لطفى السيد فى انتخاباتها باسم حزب الأمة ، ولكن الانجليز أوعزوا بسقوطه فسقط .

وفى سنة ١٩١٤ تجمعت طاقاته كلها لصراع رهيب مع المستعمر واجهه مرات ، والتقى على حربه مرات حتى ايقن أن لا مفر من الرزء به ولو الى حين .

وفى أغسطس سنة ١٩١٤ يئس لطفى السيد من اعتراف انجلترا باستقلال مصر فمنى بخيبة أمل كبيرة ارتد على أثرها الى بلدته « برقين » معتزلا السياسة والصحافة ، واستقال كذلك من رياسة تحرير « الجريدة » ، فكانت استقالته ايذانا بهجر الصحافة الى غير عود .

واسأله :

« لماذا اعتزلت « الجريدة » عندما يئست من القضية المصرية وكان احرى بك أن تضاعف جهادك بالقلم لو أنه كان فيه زيادة لمستزيد .. فى مصلحة من هذا الاعتزال .. ان أقصى ما تبغيه انجلترا فى ذلك الوقت ، انما هو اغماد الاقلام المشروعة » .

وابتسم الحكيم ابتسامة العارف وهو يقول :

ـ أعلنت الاحكام العرفية فى ذلك الوقت ورزحت الاقلام تحت الرقابة .. ما جدوى قلم لا يترجم مبادىء صاحبه وافكاره ؟ كنت أكتب المقال ملتهبا فيركض فيه قلم عبى يمسك به رئيس قلم المطبوعات وكان يدعى « خلاط » وكان شاميا .. أنا اكتب واعرض على خلاط ؟ كلا .. لاهون ألف مرة اعتزال السياسة أو حتى كسر القلم .

ان رجلنا (أحمد لطفى السيد) يقدس الحرية تقديسا يرتفع بها الى مرتبة العقائد ، ومن خطبه السياسية والاجتماعية فى ذلك العهد قوله :

« كان للانسان قبل ترتيب الحكومة كل الحرية المطلقة ، وكانت له السلطة المطلقة على ما يمكنه ، فلما كانت الحكومة أخذت منه السلطة كرها كما فى الحكومات المطلقة أو بالوكالة كما فى الديموقراطيات الصرفة ، ولما كانت سلطة الانسان لا تتناول الاضرار بنفسه أو بغيره كان من اللازم أن الحكومات مهما كانت مطلقة لا يمكنها أن تضر بأى فرد من الافراد ولا بالمجموع ، فتعديها على حرية الفرد خروج عن كل سلطة مقبولة ، بل فسوق عن الغرض من ترتيبها وهو حماية حرية الافراد الذين انتقلت سلطتهم اليها ، الا اذا كانت ترضى أن تكون ظالمة » (١)

« سيقولون لا ذنب للحكومة الحاضرة فى نقص حرية الشعب، فان الشعب لو كان مستعدا للحرية راغبا فيها ، لما سلبت افراده منها فى موقف الحكم . على أن الحكومة الحاضرة مستعدة أن تعطى الشعب ما شاء من صنوف الحرية ، عندما تجد فيه الاهلية لهذه النعمة . كلا ان ذلك من خطأ التقدير والمغالطة فى التدليل . أما الحكومة الحاضرة فهى استمرار للحكومات التى قبلها ، وهى لا تبرأ من المسئولية أمام أمة مظلومة ، الا بأن تنزل لها عن جميع حقوقها التى فى يدها . وان الحرية الشخصية بل والحرية العامة ، ليستا لعبة ولا ميزة تمنحهما متى شاءت وتمنعهما متى تشاء . بل هما حقان طبيعيان للافراد وللامة لا تقربهما حكومة عادلة تحكم لا لمصلحتها ولكن لمصلحة المحكومين . انهما للافراد وللامة بمنزلة الحياة . وما علمنا انسانا على الارض يدعى لنفسه حق اعطاء الحياة ومنعها .. سبحان من يحيى ويميت » (٢)

ان الحرية عنده :

« قاعدة الفضيلة ، ومناط التكليف . فأى انسان خمدت فى صدره نار الحرية واظلمت جوانب عقله من شعاعها الساطع جدير بالا يعتبر انسانا وان تسقط عنه تكاليف الحياة » (٣)

ويحيط بحالنا فى الماضى فيقول فى ذكاء ساخر :

« السياسة خادم الاقتصاد ، والثروة أكبر القوى السياسية ومن المشاهدات العامة أن البلاد الزراعية ، اى بلاد السهول لا تطمع عادة فى الحرية ولا فى شرف الاستقلال ، الا ان تبلغ حاجتها من الثروة . وحيثما كان الفقر عند الفلاحين كان الضعف والسكون الى الذل . وقد كنا فى الزمن الماضى من الفقر وعدم الامن على اليسير الذى فى أيدينا لا نستطيع أن نقف فى وجه الحاكم الظالم وقفة الابى ، ولا يرد فى خاطرنا أن نحاسبه على أعماله ، بوصف أنه فى الحقيقة وكيل ، بل كنا نظن طاعته حتى فى المنكر واجبا مقدسا . درجنا على ذلك واعتبرنا الحاكم راعيا ونحن الرعية ، واخذنا نصبغ رغبته بألوان الرغبة ونعبر عن كراهتنا له بألفاظ الحب ، والتفانى فى عشق شخصه الكريم .

كل ذلك كانت تأتيه الافراد طمعا فى استعارة جاهه . وكان الجاه مورد الثروة ، ومأمنا من نهب المال الموجود . ومع ذلك فان حكام الشرق على العموم وحكام مصر على الخصوص من المماليك وغيرهم ، كان يعز عليهم أن يوفق أحد الفلاحين لجمع ثروة أو ينبه ذكره فى الناس شأن الظالمين بخيفهم أن تتألف فى الامة طبقة قوية بعقلها ومالها تقف سدا منيعا بين الحاكم الاكبر وبين تنفيذ شهواته الضارة فى الشعب كأنهم كانوا كلهم لويز الرابع عشر وريشليو . » (٤)

ثم عزل الخديوى وأصدرت تركيا أحكام الاعدام بالجملة وممن حكمت عليهم بالاعدام لطفى السيد ، فهى لم تنس بعد موقفه منها سنة ١٩١١ واعتناقه

(١) ص ٥٤ من كتاب « صفحات مطوية »
(٢) « المنتخبات » جـ ٢ ص ٦٢
(٣) « المنتخبات » جـ ٢ ص ٦٠
(٤) « المنتخبات » جـ ٢ ص ١٠٨

القومية المصرية وحدها ودعوته لها في غير هوادة أو لين ..

وفي سنة ١٩١٢ استدعاه عدلي باشا الى الاسكندرية ليفضي اليه برغبة تعيينه مديرا لدار الكتب المصرية خلفا للدكتور شادة المدير الألماني .

وفي دار الكتب انفسح الوقت له لترجمة أرسطو، فعكف عليه بل دعا الى ترجمة الكتب الأخرى، وندب من وثق بهم للاضطلاع بنقل الثقافة الغربية الى العربية موقنا أن النهضات في بواكيرها انما تقوم على الترجمة التي هي بمثابة التمهيد فالاحتذاء ثم الخلق والأصالة .

وفي سنة ١٩١٦ عمل على ايجاد مجمع للغة العربية تفسح له وزارة المعارف في دار الكتب على الا تبسط عليه سلطانها . ومن اجل هذا الفرض دعا لطفي السيد حفني (بك) ناصف ، وعاطف (باشا) بركات ، ليضعا معه قانونا للمجمع الذي تألف برياسة الشيخ محمد أبي الفضل الجيزاوي شيخ الجامع الأزهر وقتذاك ، وكان لطفي السيد سكرتيرا له .

ومن الطريف أن هذا المجمع ظل سنة كاملة يناقش « جواز التعريب » . ثم انطوت صفحته فيما انطوى من صفحات ..

وفي سنة ١٩١٨ هب لطفي السيد مع سعد ، وعبد العزيز فهمي ، وعلي شعراوي ومحمد محمود، يطالبون بالاستقلال ومن ورائهم مصر مشرئبين الى مبادىء « ويلسون » التي نادى بها والتي أنكرها على مصر .

وفي نوفمبر سنة ١٩١٨ بدءوا يؤلفون الوفد المصري ، واستقال لهذا الفرض لطفي السيد من دار الكتب المصرية .

ثم نفي سعد زغلول ، ومحمد محمود ، واسماعيل صدقي ، وحمد الباسل فاستطارت مصر وثارت ثورتها العاتية سنة ١٩١٩ . فاستدعت السلطة العسكرية لطفي السيد فيمن بقي من أعضاء الوفد وحملتهم مسئولية الثورة المندلعة ، فانبرى لطفي السيد يحمل المسئولية ويواجه تعسفهم وحده مقترحا تأليف وزارة ترضى الأمة .

وبعد أيام ترامى اليه أن السلطة العسكرية تريد قتل أربعة ومصادرة املاكهم هو أحدهم ، فأسرع الى اوراقه السياسية يحرقها . ثم حدث أن عين اللنبي وابدى استعداده للتفاهم فأرسل اليه الوفد تقريرا ضمنه نفس اقتراح لطفي السيد :

فتألفت وزارة برياسة حسين رشدي وصدر الأمر بالافراج عن المنفيين ، وسافر لطفي السيد مع الوفد المصري المسافر الى انجلترا .

وفي طريقهم جاءهم في مرسيليا تلغراف بأن مستر ويلسون رئيس الولايات المتحدة قد وافق على الحماية الانجليزية على مصر فكانت صدمة قوية من صاحب المبادىء الأربعة عشر وان لم تثنهم عن مواصلة السير ، فذهبوا الى باريس ، فاذا بمؤتمر السلام يتزاور عنهم .

لجأت مصر الى المفاوضات وتنافس سعد وعدلي على رياستها ، وتلاحيا ، فاعتزل لطفي السياسة . ثم عرضت عليه دار الكتب فعاد اليها ، وأخذ يشتغل بها وبالجامعة المصرية القديمة التي كان رشدي باشا رئيسا لها وكان هو وكيلها .

وفي سنة ١٩٢٢ وضع منهجا لهذه الجامعة باعتبارها كلية للآداب ، وسعى لدى الملك فؤاد لتدعيمها باعتراف الدولة باجازاتها العلمية مادام المنهج يقضي بموافقتها عليه في الامتحانات فوعده بضمها الى الجامعة التي تزمع الحكومة انشاءها باعتبارها كلية آداب بها ، فجمع لطفي السيد مجلس ادارة الجامعة والجمعية العمومية لوضع شروط الانضمام ، وتوكيل رشدي باشا للتعاقد مع الحكومة بمقتضاها . وقد نص لطفي السيد في العقد على أن يكون طه حسين استاذا في الجامعة الجديدة وكان هذا سنة ١٩٢٣ .

وقد ظل لطفي السيد مديرا لدار الكتب حتى مارس سنة ١٩٢٥ حين صدر مرسوم بتعيينه مديرا للجامعة الجديدة فأدارها على نهج قويم من الأسس الجامعية السليمة .

وهنا يأتي دور لطفي السيد في حياة « المرأة المصرية » ، ففي عام الجامعة الأول طلب اليه بعض عمداء الكليات قبول البنات الحائزات على البكالوريا فرأى ببعد نظره أن يستعين على اتخاذ هذه الخطوة بالكتمان فلا تتسرب الى الصحف أو يشار اليها في الخطب حتى يضع الحكومة والرأي العام أمام الأمر الواقع . وصحت نظرته فانه بعد تنفيذ الخطة باحكام عشر سنوات متتالية بدأ يتنبه الرأي العام ، ورفعت الضجة عقيرتها ، ولكنه لم يأبه لها لايمانه بغلبة التطور ومنطق العدل وحكم الزمن وصالح الجماعة وطموح مصر التي تشرئب دائما الى مستقبل أفضل ومكانة أكرم على الحياة والناس .

ومرة أخرى صدقت نبوءته فخمدت المعارضة وخفت الصوت ، وانداح الصدى ، وسعت الفتاة — على قدم المساواة مع الفتى — الى الجامعة لأن مصر بحاجة اليهما معا .

وقد تحدث بعد هذا عن رسالة الجامعة فأشار الى هذا الحدث وما أحاط به من ضجة تنكر هذا الاختلاط .. ضجة لم يأبه لها :

« لاننا على يقين من أن التطور الاجتماعي معنا ، والتطور لا غالب له ، ومعنا العدل الذى يسوى بين الاخ وأخته فى أن يحصل كلاهما أسباب كماله الخاص على سواء . ومعنا فوق ذلك منفعة الامة من تمهيد الاسباب لتكوين العائلة المصرية على وجه يأتلف مع اطماعنا فى الارتقاء القومى .. » (١)

لقد حفظ أحمد لطفى السيد القرآن فى القرية على « الشيخة فاطمة » وحفظ لها ، نبيلا ، هذه اليد . فهل كان حفظه آية صنعت حدثا ضخما فى تاريخ مصر .. حدثا صنع بدوره أحداثا وكيف تاريخا وبنى نفوسا ودعم نهضة ووفر طاقات جديدة لوطن جديد وان كان معرقا فى القدم موغلا فى التاريخ ..

وفى سنة ١٩٢٨ اختاره محمد محمود باشا وزيرا للمعارف فى وزارته فكان توليه لها بمثابة امتداد لما يستهدفه من خدمة الأمة عن طريق التعليم ، وفى وزارة المعارف طبق اللامركزية ، ثم استقالت وزارة محمد محمود فى ٢ اكتوبر سنة ١٩٢٩ ، فعكف على كتبه واوراقه آنسا اليها حتى استدعى سنة ١٩٣٠ مديرا للجامعة فعاد اليها قريرا من طول ما ألفها وصاحبها على الأيام .

وعاد الى رحاب الجامعة مستهدفا لها الاستقلال فى الرأى والفكر والعمل مؤمنا بأن التربية الجامعية قوامها حرية العمل والبعد عن التأثيرات الحكومية وتأثيرات البيئات العامية ، وعن تأثيرات البيئات السياسية المختلفة . حتى اذا ما مس هذا الاستقلال بنقل الدكتور طه حسين دون أخذ رأى الجامعة سارع لطفى السيد الى تقديم استقالته حفاظا على التقاليد الجامعية التى برعاها ويراها حرما لاينال ، وحمى لايستباح .. واقول التقاليد الجامعية لأن الوزارة باجرائها هذا لم تكن قد جاوزت حدود القانون الجارى العمل به ، الا انها جاوزت حدود التقاليد الجامعية فكانت غضبته وكانت استقالته .

ظل لطفى السيد بعيدا عن الجامعة حتى ابريل سنة ١٩٣٥ حين طلب اليه نجيب الهلالى باشا وزير المعارف فى وزارة محمد نسيم باشا الثانية أن يعود الى الجامعة فاشترط تعديل القانون بحيث يكفل شرط موافقة مجلس الجامعة على نقل أى أستاذ فيها ، وكان أن عدل القانون نزولا على ارادته وانصياعا لرغبته .

وفى سنة ١٩٣٥ عمل على ضم بعض الكليات الى الجامعة فضمت كلية الهندسة وكلية التجارة وكلية الزراعة وكلية الطب البيطرى .

ظل لطفى السيد مديرا للجامعة حتى أوائل أكتوبر سنة ١٩٣٢ حين اندست الأحزاب بين الطلبة فظهر بين صفوفهم اللجج فى المهاترة ، واللدد فى الخصومة حتى خاف عليهم لطفى السيد الفتنة التى تقصم الأخوة وتنال من « الشمائل الجامعية » التى يعتنقها مدير الجامعة . فطلب لطفى السيد من وزارة الداخلية تعيين كونستبلات لحفظ النظام لأن البوليس لا يجوز له أن يدخل الحرم الجامعى . ولما لم تستجب له وزارة الداخلية استقال للمرة الثانية .

وبعد ثلاثة اشهر أى فى ٣١ ديسمبر سنة ١٩٣٧ عين وزير دولة فى وزارة محمد محمود الكبرى ثم وزيرا للداخلية بضعة اشهر ، ثم آثر الاستقالة عند اعادة تشكيل الوزارة .

ثم لم يلبث أن عاد الى الجامعة عودة مشروطة أساسها ابتعاد رجال الحكومة عن الطلبة ، فلما أن رقى اليه تسلل الوزراء الدستوريين الى صفوف الطلبة قدم استقالته لمحمد محمود باشا ، فاعتذر واصدر أمرا مشددا بعدم اتصال الوزراء بالطلبة لأغراض سياسية ، وهكذا انتصرت سياسة لطفى السيد انتصارا آذن ببقائه فى الجامعة حتى سنة ١٩٤١ ، اذ اجتذبه مجلس الشيوخ فى الوقت الذى آثر ان يخلد فيه الى بعض الراحة بعد كفاح طويل مرير فى سبيل الحرية السياسية والحرية الجامعية والحرية الفكرية والحرية الشخصية ... كفاح لم يكن لديه فيه من سلاح الا القلم ، وعلى كثرة مآثر هذا القلم فان صاحبه لم يعن بجمع آثاره .. فلم يتهيأ لنا منها الا ثلاثة كتب جمعها الاستاذ اسماعيل مظهر وهى :

١ — المنتخبات (فى جزءين)
٢ — تأملات .
٣ — صفحات مطوية (واكثرها مقالات سياسية)

وقد ترجم لطفى السيد عن الفرنسية (عن سانت هيلير) كتب أرسطو :

---

١ — « المنتخبات » ج٢ ص٢٨

الأخلاق .
الكون والفساد .
الطبيعة .
السياسة .

ولكن رسالة لطفى السيد تتمثل فى تقييم مبادىء السياسة والأدب والاجتماع ، تلك المبادىء التى بشر بها ووفاها شرحا وتفصيلا فى مقالاته بالجريدة فخلق كما جاء فى تقرير جائزة الدولة بيئة فكرية كانت « الجريدة » لسان دعوته الى حرية الفكر وحرية الانسان وحرية الوطن . كانت مدرسته التى وجه منها الرأى العام الى قضايا الاستقلال والدستور ، وسلطة الأمة ، والحياة النيابية الصحيحة ، والتعليم الجامعى ، وحرية المرآة فكانت الجريدة مدرسة شعبية لقن فيها لطفى السيد أمته كثيرا من المبادىء وبصرها بكثير من الحقوق كما كانت مدرسة خاصة تخرج فيها الرعيل الأول فى الأدب والصحافة والسياسة والعلوم الفلسفية والاجتماعية فقد عاش لطفى السيد فى أحداث مصر وهمومها ومطامحها منذ اواخر القرن الماضى حتى يومنا هذا . عاش أيامها بأفراحها واتراحها وشكل الأحداث وكيف الوقائع وصنع رجالا واضطلع بأعباء ضخام وأسهم فى توجيه الأمور وتسيير الحكم وقيادة الناس ، وتاريخه غنى بالانسانيات والوطنيات والمثل .. وما زال على جلال السن ووهن المرض فى مركز القيادة فى كثير من نواحى حياتنا الفكرية ، فهو رئيس المجمع اللغوى ، وهو قبلة الرأى فى جلائل الأمور ..

ولطفى السيد صاحب مدرسة تدين بالدقة والسلامة والوضوح واليسر ، فهو ينفر من الصنعة فى اللفظ ، والالتواء فى المعنى ، والملابسة فى الفكرة ، والمعاظلة فى التعبير .

وأثر القرآن فى أسلوبه لا يخفى ، فهو كثيرا مااقتبس منه فى كتاباته ، وهو يؤثر الجملة الاسمية ويرى الفاعل أحق بالتقديم . ان المسند اليه فى الجملة عنده هو كل شيء .. ونبراسه فى هذا القرآن نفسه فمن آياته التى تقف الى جانبه وتجلى حجته :

« الله نور السموات والارض ... »
« تلك الرسل فضلنا بعضهم على بعض »
« الله يصطفى من الملائكة رسلا ومن الناس »

فالجملة الاسمية عنده أكبر فى الدلالة من الجملة الفعلية وكذلك يقول النحويون .

واستعماله الجملة الاسمية مقصود وهو يرى أن الجملة الفعلية اذا استعملت فلأهميتها فى الحوادث .. فى الظواهر وهنا أيضا تستجلى حجته القرآن الكريم وتشرئب اليه ..

« أنزل من السماء ماء ... »
« سخر لكم الشمس والقمر ... »

وأسلوب لطفى السيد متماسك فى قوة مكين .. اسلوب لا يقبل التفكك والتحلل من دقة فى التعبير مقصودة ، وهومن اوائل من ارتفعوا بأسلوب الصحافة على المفالاة والفضفضة ، وهو أبعد ما يكون عن اللفظ المجازى ، وهو فى باب التعبير خلاق يقصد الى المعنى الكبير فى أوجز لفظ وأدقه وأحكمه وأقدره على ايحاء المطلوب ، وهو صاحب الأقوال السائرة كوصفه للمعاهدة بأنها « غير ذات موضوع » ... معنى كبير جامع تستعلن فيه المعارضة ويسفر فيه الرفض ولكن بلا ندوب فهو لا يسيل دما ولا ينكأ جرحا .

وهو يميل الى تطعيم اسلوبه بالكلمة العامية الصحيحة والألفاظ العصرية الحية ، وهمااتجاهان يرجعان الى ايمانه بالتطور .. وبأن لكل عصر طابعه فى التعبير والتفكير وضرورة مسايرة هذه الحقيقة .. ومن هنا نستطيع أن نفسر رأيه فى رسالة المجمع اللغوى فان مهمته ، فى يقينه ، ان يسجل ما يستعمله ذوو الشأن لا ان يخلق لغة جديدة . قد يقبل (النحت) فى المصطلحات العلمية لا ماكان منها باسم صاحبها ، لأن طبيعة بيئتهاتعينها على السيرورة . وهو يرى أن اللفظ يجب ان يكون له مسمى واحد فان اللغات القوية لا تستعمل اللفظ المشترك وهو يرى اصلاح الكتابة العربية مرهونا بتسكين الحروف . كل الحروف يجب أن تكون ساكنة ولا تتحرك الا بحروف العلة .

ان حديث اللغة مع لطفى السيد حديث شيق فلنفرد له مقالا مستقلا يتسع للتفاصيل ، فاننى اليوم فى مقام التحية أقصد الى الاجمال ازاء تاريخ عريض .

تاريخ مضيء حمل علم الريادة واضطلع بالقيادة فى أكثر من ميدان وأكثر من معركة فالى لطفى السيد ينتسب فى وفاء واعزاز ، الجهاد والكتابة ، والصحافة والحريات ، والترجمة ، والجامعة ، والمرأة المصرية .

واذ نتشرف جميعا بهذا الانتساب فخورين نجتمع مرة أخرى على تحيته فى عيده التسعين ...



تقف سلوى مليا أمام احدى اللوحات الفنية التى يزخر بها قصرالزهيرى باشا وتأخذ عينيها المتطلعتين اشياء كثيرة وجدتها فى هذه اللوحة ·· بعضهـــا يمثل موقف الباشا من المجتمع الذى يحيـــط به ، وبعضها الآخر يصور موقفه منها هى ·

أما الصورة فان تيمور لا يمنحها اسما · فلنسمها نحن : « هجوم القراصنة » ، أو « غزوة لصـــوص البحر » · أما موضوعها فهو هجوم هؤلاء اللصـــوص البحريين على ميناء آمن ، استباحه القراصـــنة ، وداسوا أطفاله بالنعال ، وحملوا نساءه حملا ، كأنهن متاع ·

تقف سلوى مليا أمام هـــذه الصورة ، فتلاحظ شبها غريبا بين كبير اللصوص البحـــريين وبين الزهيرى باشا : نفس العينين المتوهجتين، الغزيرتى الأهداب ، ونفس الشارب الغزير ·

وكان كبير اللصوص يصدر أوامره الى اتباعه، وقبالته امرأة بارعة الجمال ، تكاد تكون عارية ·· وهى تتضرع اليه·· فخيل لسلوى من طول التحديق أن شفتى اللص الأكبر تتحركان ، وتوهمت أنهـــا تسمعه يصيح بأحد أتبـــاعه ، فسرت الرجفة فى أوصالها ، واستدارت تتبين مكانها ، فاذا بها ترى



الزهيرى باشـــا خارجا من أحدى الحجر ، وهو يخاطب واحدا من اتباعه ٠٠ ويحتد عليـه ، ويلقى اليه بأوامره !

هنا نجد واقعية تيمور الراسخة القدم فى الحياة والمجتمع ، تتطلع الى شىء أكبر منها وأوسع نطاقا ، فترتبط نفسها بالرمز وتفيد من هذا الربط عمقـــا وأصالة فمما لاشك فيه أن صورةاللصوص البحريين تصور تصويرا صادقا ومعبرا ، العلاقةالحقيقية التى تربط الزهيرى باشا بالمجتمع الذى يعيش فيــه ، وبالفتاة التى هفا اليها قلبه .

ان التشابه بين كبير اللصوص وبين الزهيـرى باشا ، ليس قاصرا على تماثل الملامح الجسمية ، بل يتعدى هذا الى تماثل الملامح النفسية أيضا ، ثـم هو بعد هذا يحمل الينا تطابقا تاما فى المواقف بين الرجلين ٠٠ فكلاهما يهجم على المدن الآمنة ، يستبيح أرزاقها ، ونساءها ، ويدوس أطفالها بالأقدام ، جريا وراء مصالحه ٠٠ وكلاهما لا يهمه الا المغنم العاجل ، فينهب مايمكن أن يحقق له لذته الوقتية ، ويدمر ما لايستطيع فورا تحويله الى مغنم ، أولذة ٠

وقبالة الرجلين امرأة شبه عارية ، تتضرع ٠ أما فى الصورة ، فلا ريب أن تضرع المرأة كان طلبـا للرحمة ، وسعيا وراء الحفاظ على الشرف ٠٠ وأما فى الرواية فانا قد رأينا أن سلوى قد ضرعت الى الباشا ـ فى المحل الأول ـ لا ليستر عرضها ، وانما ليضمها الى طبقته المترفة ، ويجرى عليها ما يقـع لأفراد هذه الطبقة من رزق ، وما يتأتى لهـا من جاه ٠٠

والفرق بين موقفى المرأتين هو الفرق بين ضمير سلوى ، وسلوكها الخارجى ٠٠ أو هو الفرق بين عقلها الواعى وعقلها الباطن ٠٠ فان من الواضح أن ثمة صراعا يدور فى نفس الفتـــاة بين الموقف الذى تجد من الواجب اتخاذه من الباشـا ، وطبقته ، والموقف الذى تجد نفسها منساقة اليه ، بحكـم وضعها الاجتماعى وتركيبها النفسى والفكرى ٠

وقد استخدم تيمور « صورة اللصوص البحريين » وسيلة مادية لتصوير هذا الصراع وتجسيده والرمز اليه ، فكأنه وهو يسوق سلوى الى الوقوف مليـــا أمام الصورة ، ويدفعها الى الانشغال بها انشـــغالا كان يردها دائما الى تلك الصورة ، مهما نقلت العين بين باقى الصور ـ كأن تيمور بهذا كان يجرى عملية

مقارنة بين طريقين انفتحا أمام سلوى ، وأخذ كل منهما يدعوها الى أن تسلكه : طريق النظر الى الباشا كعدو يسترحم ، وطريق النظر اليه كصديق يمكن أن يخطب وده .. وقد اختارت سلوى الطريق الثانى ، فكانت مأساة حياتها ، ولكن من الواضح أنها لم تنس قط الطريق الأول ، وهذا ما يفسر اعجابها الشديد بالصورة ، وعودتها الى النظر اليها .

وقد حرص تيمور على أن تفيق سلوى من تأملها لكبير اللصوص البحريين على صوت الباشا وهو يأمر وينهى أحد أتباعه ، ويتصرف - بصفة عامة - كما يتصرف كبير اللصوص على البر .. فجعل المؤلف - بهذا - من المقارنة بين الرجلين ، والموقفين أمرا لا مناص منه .. وأوضح أنه يريد لهذه المقارنة أن تقوم ، وأن تؤدى دورها الفنى فى تصوير شخصية سلوى من الداخل .

ومما له مغزى فى هذا الصدد أن سلوى ما أن تفيق من تأملاتها وترى الباشا ، حتى تحس الانقباض ، وتفكر مسرعة فى العودة الى المنزل ، لولا أن يقطع عليها الباشا الطريق ، ويحملها حملا على البقاء .

فهى تحس فى لا واعيتها أن الباشا عدو لها وليس صديقا ، فيكون أول رد فعل لها حين تراه على غير انتباه هو الانقباض لمرآه ، والهرب منه ، ثم يفيق عقلها الواعى ، ويغريها بالبقاء مع الرجل ، والاستجابة لملاطفاته ، فكأن صورة « اللصوص البحريين » تمثل لا وعى سلوى ، وتقدمها لنا كما ترى نفسها ، بعيدا عن زيف التبرير العقلى ، وتظهرها كما كان يجب ان تكون ، لا كما هى .

***

غير أن الواقعية فى « سلوى فى مهب الريح » لا تتطلع دائما الى ما هو أكبر منها وأوسع نطاقا بل تهبط أحيانا فى السلم الأدبى درجات حتى تصل الى الفوتوغرافية أو ما يقرب منها كثيرا .. نجد مثالا بارزا على هذا فى الوصف الذى يقدمه تيمور للريف ، اذ تسير السيارة ، مسرعة حينا ، متلطفة حينا آخر ، حاملة سلوى ، وسنية ، والدادة ، فى رحلة الى ضيعة الباشا ، فيصر المؤلف على تقديم صورة للطريق الريفى ، لا جديد فيها ، ولا عمق وراءها ، وهى مع ذلك مزدحمة بتفاصيل قليلة الأهمية ، فضلا عن أنها لا ترتبط بأحداث الرواية أو بأشخاصها ارتباطا عضويا .. يقول تيمور :

« وظلت السيارة ماضية بنا بين الحقول ، ولكنى لاحظت أن الطريق لم يعد معبدا ، فقد جعلت السيارة تهتز ، وراح رأسى يصطدم بسقفها كلما اهتزت ، فكان فى ذلك مثار للضحك ، واضطر السائق الى أن يهون من سرعته ، اذ ضاق الطريق ، واعترضته القنوات ، وتزاحمت أشجار السنط المشتبكة على جانبيه ، وكنا نمر بزرافات ووحدان من الفلاحين يمضون الى أعمالهم مترجلين أو على ظهور الدواب .. فاما المشاة فكانوا يحيدون عن وسط الطريق ويبعثون الينا عوابر النظرات .. وأما الراكبون فكانوا يتابعون سيرهم وقد تدلت أرجلهم الطويلة حتى كادت تلامس أديم الأرض وهم غير مبالين بدنو السيارة ، فلا يجد السائق بدا من الوقوف حينا والتباطؤ حينا آخر .

وفى بعض الطريق كنا نصادف زمرا من الصبية فأراهم يقبلون على السيارة ولا يفتأون يتبعونها ويتعلقون بها من الخلف متهللين متصايحين .

« كان كل شىء يدعو الى الغبطة » .

هذه الصورة الفوتوغرافية الواضحة التفاصيل ، التى يعتمد المؤلف فى رسمها على النظر الخارجى الى موضوعه ، دون أن يتعمق هذا الموضوع بشىء من عاطفة أو فكرة تبرران تقديم الصورة وادراجها فى جسم الرواية .. هذه الصورة تمثل الى حد كبير ما أعنيه بقولى : ان الواقعية فى «سلوى» تهبط احيانا الى مستوى الطبيعية .. فليس ثم معنى آخر لهذا المنظر الريفى غير معناه السطحى المباشر .. وليس له من هدف فنى مقنع غير تصوير الريف كما يظهر لفتاة من المدينة تزوره لاول مرة ، ومرد هذا القصور يرجع النظرة الجامدة التى تلقيها الفتاة على الريف ، فلا تسمح بأن تقوم بينه وبينها علاقة عاطفية أو فكرية تعمق من المنظر ، وتضفى عليه معنى آخر غير معناه الظاهرى .

وقد كان المؤلف جديرا بأن ينشىء هذه العلاقة بين الريف والفتاة ، لو أنه جعلها تنظر اليه نظرة « طازجة » ، نظرة الحدث الذى يعى فجأة ما يحيط به من أشياء ، فيلتفت اليها مندهشا منبهرا ، كأنما يراها لأول مرة ، ولا غرو فهو يراها اذ ذاك بوجدانه الى جوار عينيه .

ويتكرر هذا التصوير الفوتوغرافى فى المشهد الذى تذهب فيه النساء الثلاث : سلوى ، وسنية ، والدادة لزيارة الحقول فى رفقة مصطفى افندى . وفى حراسة أحد الخفراء .. فان التفاصيل التى يوردها المؤلف لهذه الزيارة ترسم صورة واضحة دقيقة ، لما يجرى عادة فى أمثال هذه المناسبات ، من

تزاحم الفلاحين ـ وبخاصة الأطفال ـ لرؤية الأعاجيب القادمة من المدينة ، ومن فقر ، وغلظة فى المعـاملة يلاقيها هؤلاء الأطفال على أيدى الحراس وممثـلى صاحب الأرض ، ومن شيء من اللهو يجده الضيوف فى مشاهدة النورج أو الثور ، أو البيدر ٠٠ الخ ٠

أما وراء هذا ، فلا شيء كثير ، لا محاولة هنـا لانشاء فعل ورد فعل بين الزوار ومايشاهدونه من أناس ومناظر ، أو قل : ان رد الفعل حين يقوم يأتى صغيرا باهتا ، وفى غير موضعه ٠٠ فسلوى تمر مر الكرام على اطفال الفـلاحين ذوى الملابس الرثة المهلهلة ، فلا تثور فيها عاطفة ما ، ثم ترى الثيران تجهد فى جر النورج ، وهى محنية الرأس ، بادية الهزال ، سابحة فى العرق ، فتتأثر لها ، وتدركها الشفقة عليها حتى لتسأل الناظر عن عدد السـاعات التى تنفقها فى العمل !

وقد كان ادعى الى زيادة تأثير المشهد فى نفوسنا لو أن سلوى التفتت الى الفلاحين كمـا التفتت الى الثيران ، اذن لجاءت عاطفتها عميقة شاملة ، تربط بين أجزاء المشهد كله ، وتؤلف بينها فى صورة فنية وانسانية مقنعة ، بدلا من أن تصبح الصورة ، فاقدة الاتزان هكذا ، تترك المهم ، وتتجه بعاطفتها الى الأقل أهمية .. وهو العيب الفكرى والفنى الذى يؤدى الى تزييف العاطفة أو تسطيحها ٠

ونحن خليقون ان ندرك مدى ما فى هذين المثلين من جمود ، لو قارناهما بالمشهد الحى المؤثر ، الذى يدفع فيه الباشا بسلوى الى حديقة الدار الريفية ، فى ليلة مظلمة الا من نور الهلال الوليد ٠

لقد زعم الباشا لسلوى اذ ذاك انه يبغى أن يريها شيئا جديدا عليها ، وهـو نعجـة البستانى التى انتجت تلك الليلة حـملا .. وكان يخفى ، وراء هذا الهدف البرىء هدفا آخر أسود ، هو الاعتداء على سلوى وقطف ثمار جسدها ٠ فانظر كيف رسـم تيمور المنظر الطبيعى الذى تدور عبره هذه الأحداث العميقة الأثر فى حياتى الباشا وسلوى :

الليلة مظلمة الا من نور الهلال الوليـد ، رمز الطزاجة والجدة والبراءة ، وسط ليل داج ، والليلة نفسها قد شهدت أيضا مولد الحمل ، بما يوحيـه الينا هذا الميلاد من براءة وجدة وطزاجة ٠

والى جوار هذا ، نجد حملا آخر بريئا يضـطرب وسط ليل داج ، هو سلوى ، التى تحوطها ظلمـة خلقية يدفعها اليها الباشا دفعا ٠٠ والدفع والجذب بين الباشا وسلوى يهددان بميلاد آخر ، غير ميلاد الحمل ٠٠ ميلاد غير برىء وغير نظيف يحتمل ان ينتج عن عدوان الباشا على سلوى ٠

والاضطراب العاطفى والخلقى الذى يعانيه الباشا وسلوى تعارضه هناءة وسعادة ظاهرتان تنعم بهما الأسرة الريفية ، ويوازيه قلق واضح تبديه النعجة على شكل ثغاء لا يفتر ، وملاحقة لابنة البستانى خوفا على وليدها البرىء ٠

ووسط هذا الاضطراب والهدوء ، والتداخل بين صور البراءة وصور الاجرام ، تبرز حقيقة بعينهـا هى الجنس وما يمثل من ابداع ، وما يحمـل فى طياته من عار ، وما يجلب للانثى من جـزاء ٠٠ ويتسلم عقل سلوى الباطن زمام أمورها ، فيقفز بها الى صورة كبير اللصوص البحريين ، وتشاهد بعين خيالها الباشا وقد اتخذ سمت كبير اللصـوص ، ومضى يتبعها ليأسرها بلا رحمة ولا اشفاق ٠

هكذا يبدأ تيمور من حقيقة مادية بعينهـا هى مشاهدة ميلاد الحمل ـ وهو من أهم مظاهر الحياة فى الريف ، وأكثرها قدرة على هز النفوس ـ فينتقل الى ما تعكسه هذه الحقيقة من أنوار وظلال على حياة بطليه : الباشا وسلوى ، ثم يتفاعل المشهد المـادى مع نفسى البطلين فيكون الطراد بينهما ، وتكتشف سلوى أثنـاء ذلك الطراد ، السر الخفى الذى كان يربطها بصورة « كبير اللصوص البحريين » وتدرك أن الباشا وكبير اللصوص ان هما الا شخص واحد ، ليس فقط فى الملامح الفيزيقية ، بل فى خبـايا النفوس أيضا ٠

فهذا اذن مثل من أمثلة التصوير الواقعى الراقى ، الذى لا يقصد فيه الى وصف الطبيعة لذاته ، وانما يقوم على قدميه بحسبانه عاملا هاما من عوامل رسم الشخصيات وتطويرها ، وربطها ربطا عضويا محكما بما يحيط بها من بيئة ، ويكشف ما يجمعها وسائر الأحياء من جوامع ، لا تزال تتـوالى وتتكاثف حتى تبلغ مرتبة الرمز ٠

***

والى جـوار الرمزية والواقعية والطبيعيـة ، يستخدم تيمور فى روايته الميلودراما أيضا طريقة للتعبير والتصوير ٠

نجد مظاهر هذه الميلودراما فى الحوادث العنيفة أو الزاعقة التى تحدث فى الرواية مثل : انتحار شريف بعد وقوعه فى منطقة الجذب ، بين زوجة شريفة تملك كل الحق فيه ، وعشيقة محبة تملكه فعلا ، جسما وروحا ، وهو الجذب الذى انتهى الى عراك عنيف بين سنية وسلوى من جهة ، وبين سلوى وشريف من جهة أخرى ، وتبودلت فيه الألفاظ القاسية والتهم الصريحة ، ورنت الأكف على الأصداغ !

هنا نجد الموقف التقليدى فى الرواية الميلودرامية الغرامية : الزوج العاشق ، الذى يكترى لعشيقته مسكنا ليقضى واياها فيه ليالى الغرام من وراء ظهر زوجته وبعيدا عن رقابة الناس ! ويحرص كل الحرص على أن يظل أمر هذا المسكن سرا مطويا ، بينما العشيقة تلح على أن يخرج السر الى العلن ، ويصحح وضعها أمام الناس ٠

ثم ينفضح أمر المسكن للناس ، وللزوجة أخيرا ، ويكون اللقاء العاصف التقليدى بين الزوجة والعشيقة ، ويتبعه سريعا تصرف الزوج ازاء المفاجأة، فاما عود الى الزوجة ، واما اصرار على العشيقة ، واما ــ كما يحدث هنا ــ الانتحار هربا من الموقف الصعب ٠٠

ومن الحوادث الميلودرامية أيضا موت حمدى بالسل ، فى أحد عنابر الدرجة الثالثة المجانية باحدى مستشفيات الصدر ، بعد أن تخلت عنه سلوى ، بل بعد أن نسيت وجوده !

والواقع أن شخصية حمدى نفسها ، وليست ظروفه وحدها ، تتسم بطابع ميلودرامى واضح ٠ فهذا النقاء الخلقى المفرط ، الذى ينقلب كثيرا الى غباء واضح ، وهذا الالتصاق الشديد بسلوى ، والرضى بكل مايلقى على يديها من سوء معاملة ، وتصديق كل ما تلقى اليه من حديث ، يجعل شخصية حمدى مسطحة ، قليلة الأبعاد ، بحيث توشك أن تكون نمطا أو نموذجا يجسد الاخلاص فى الحب ، أو التمسك بالمبدأ ، وليس شخصية حية ، تمثل الحب والاخلاص ، وتمثل أشياء أخرى كثيرة ، بينها ما يتناقض مع الحب والاخلاص !

ومثل هذا الكلام يقال أيضا عن سنية ، وفيها أيضا السذاجة نفسها التى تقرب من الغباء ، والاخلاص نفسه الذى لا يتزعزع ، وكذلك الالتصاق بشخص واحد أو شخصين التصاقا لا يرى ، ولا يعى ، ولا يفكر ٠

ومن المواقف الميلودرامية الواضحة فى « سلوى » موقف اللقاء الأخير بين سلوى وسنية ٠٠ أنه « الموقف الكبير » فى الرواية ، الموقف الذى يرتب له تيمور طويلا ، ويعد حوادثه اعدادا خاصا يجعل حدوثه أمرا لا مفر منه ٠

فها هو ذا المؤلف قد جرد سلوى من أصدقائها وحلفائها واحدا بعد الآخر : مات الباشا ، ومات حمدى ، وماتت الأم ، وانتحر شريف ، واضطرت سلوى الى العمل حائكة فى مشغل « الست انصاف » فكيف يحدث اللقاء بين سنية وسلوى اذن ؟

هل ترى ، أيها القارىء ، أن هذا اللقاء قد أصبح متعذرا ، بعد أن غاب الطرفان عن بعضهما مدة طويلة اوشكت أن تجعلك تنسى سنية فى غمرة الاحداث الاخيرة ، وأبرزها قرار سلوى العمل من أجل لقمة العيش ؟

ان كنت قد نسيت أمر سنية فعلا ، أو أوشكت أن تنسى ، فهذا خير ، لأنه أدعى الى أن يكون اللقاء بين الصديقتين القديمتين أفعل ، وأشد أثرا ٠٠ والمؤلف حريص على أن يكون أثر هذا اللقاء بين الاثنتين شديدا على نفسك لسبب سنشرحه حالا ٠٠

وليس أسهل ، بعد هذا ، من تلمس الوسيلة لهذا اللقاء ، فسلوى قد حملت من شريف ، وذهبت تلد فى احدى المستشفيات ٠٠ ويتم الوضع ، ولكن الطفل يموت ٠٠ و « بالمصادفة » ، تكون سنية موجودة فى نفس المستشفى ، فتضع هى الأخرى مولودا لشريف أيضا ٠٠ لا يموت هذه المرة ، وانما هو محتاج الى الغذاء والا مات ، فان أمه لا تدر اللبن وهكذا يكون من الطبيعى أن تقترح « الدادة شيرين» على سلوى أن ترضع طفل غريمتها اللبن الذى يجرى فى ثديها ، والذى لم تعد فى حاجة اليه ٠

ويكون اللقاء العنيف التأثير بين سلوى وسنية، ويصلح ما بينهما طفل الرجل الذى أحبتاه معا ٠

موقف ميلودرامى زاعق كما ترى ـ ولكنه يصلح خاتمة لرواية هذا وصفها وتحليلها ، ويصلح كذلك

لاخفاء تراجع سلوى عن المبدأ الذى اتخذته لنفسها بعد ان خذلتها أكذوبتها الكبرى ـ موقف : ضرورة العمل من أجل لقمة العيش ، وعدم جدوى الارتباط بأناس « لسنا منهم وليسوا منا » كما قالت أم يونس يوما ما فى وصفهم ٠

أما السبب الذى من أجله تتراجع سلوى عن موقفها هذا ، فاننا نجده فى نظرة المؤلف نفسه الى الحياة والأحداث ، فمن الواضح أن تيمور يرى الناس هنا بمنظار طبقى جامد ، ويصدر أحكامه عليهم على أساس من وضعهم الطبقى أولا ٠٠ وأخيرا ٠٠ فاذا أخطأ الباشا أو شريف فان أخطاءهما ليست جرائم اجتماعية فى المحل الأول ، وانما هى خطايا ، أو جرائم خلقية ، تورطوا فيها بحسن نية ، نتيجة لضعف بنائهم الخلقى ٠

أما اذا أخطأ حمدى فتعلق بسلوى وراح ينافس الباشا فى حبها فان خطأه هذا جريمة اجتماعية تحسب عليه فورا ، انه صعلوك يحشر نفسه فى زمرة الملوك ، دون حق أو مبرر ، فحقت عليه اللعنة ، وكانت السخرية والموت من نصيبه ٠

واذا أخطأت سلوى فرنت هى الأخرى الى حب الباشا وشريف ، فتلك فضيلة اجتماعية فيها ، تسعى بها الى الأرقى ، وما النضال الطويل والعذاب الذى تتعرض له ، الا الثمن الذى تدفعه ليحق لها فى النهاية أن تنتسب الى أسرة الباشا !

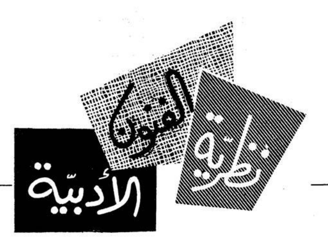
هى اذن نظرة للناس خاصة ، تقيسهم بمقياس مزدوج ، وتفرق أو تجمع بينهم حسب بعدهم أو قربهم من الوضع الذى يراه المؤلف مركزا للمجتمع٠

ولما كان تيمور لا يعترض ـ ابتداء ـ على محاولات سلوى الانتماء الى طبقة أرقى ، بل هو ينظر الى هذه المحاولات نظرة عطف وتشجيع ، فليس من المستغرب أن ينهى روايته وقد عادت بطلته الى حضن الطبقة التى سعت اليها دائما ٠

كل ما هنالك أن التطور الأخير الذى أجراه فى شخصية سلوى ـ وهو قبولها العمل ـ قد أصبح من الواجب التخلص منه بطريقة مقبولة لدى القارىء ٠٠ لهذا يحتال المؤلف ، فيرتب الحوادث ، وينظمها بحيث تؤدى ـ عن طريق المهارة اليدوية فى تحريك الشخصيات ، وليس نتيجة للحتمية الفكرية والفنية ـ الى لقاء وتصالح بين سلوى وسنية ٠٠ لقاء جهد تيمور فى أن يجعله ميلودراميا ، مشحونا بالانفعال ، ليمر التحول النهائى لسلوى بعقل القارىء مر الكرام ٠

ومع هذا ، فمن الواجب تسجيل التوفيق الذى حققه تيمور فى تصوير الصراع فى نفس سلوى بين وضعها وتطلعها ، وهو توفيق ان لم يكن مضطردا ومتناسقا ، (فانه يصاب احيانا بالتعثر حين تتظاهر سلوى بأنها لا تعرف حقيقة نفسها ، ولا كنه ما تريد) ، فهو على الأقل يبرز لنا شخصية سلوى ابرازا طيبا ، ويضفى عليها صفة الحيوية ، ويشدنا اليها ، فلا نفتر عن الاهتمام بها فى لحظات سموها ولحظات سقوطها ، وحين تظهر الذكاء او حين تبدى جانب الحيرة والتبلد ٠





نظرية الفنون الأدبية

بقلم : الدكتور محمد مندور

منذ أن اتصل النقد الأدبى فى عالمنا العربى المعاصر اتصالا صادقا عميقا بالنقد العالمى ، لم يعد لنا بد من أن ندرس ونفهم مايسمونه فى أوروبا بنظرية الفنون الأدبية باعتبارها من الأسس العامة للنقد ، وهى ليست نظرية مجردة ، بل هى نظرية تطبيقية تعتبر المعرفة بها من أبجديات النقد الأدبى الصحيح لأن التفرقة بين كل فن من فنون الأدب معناها تحديد العناصر والمبادىء التى يتميز بها كل فن عن غيره ، واستيضاح مدى التداخل الذى يمكن أو يجوز أن يحدث بين فن أدبى وآخر .

ونظرية الفنون الأدبية لم يتناولها النقد العربى القديم ، بل ان كلمة فن نفسها بمعناها الحديث لم تكن مستعملة عند نقاد العرب القدماء الذين نراهم يستخدمون بدلا منها لفظة الصناعة للتمييز بين الفنين الكبيرين اللذين يتكون منهما الأدب ، وهما النثر والشعر بدليل أن أبا هلال العسكرى عندما وضع كتابه عن أوجه البديع فى هذين الفنين سماه « سر الصناعتين » أى صناعة الشعر وصناعة النثر ، والباحث فى معاجم اللغة العربية سيجد أن لفظة فنان فى لغتنا القديمة كان معناها « حمار الوحش » .

وأما فى أوربا فانهم قد واصلوا البحث فى هذه النظرية منذ أن خطط لها أرسطو فى كتابه «الشعر» حيث ميز بين ثلاثة أنواع من فنون الشعر . هى « الملحمى » و «الدرامى » و «الغنائى » . وعندما أخذنا نعنى فى السنوات الأخيرة بهذه النظرية لم نستطع حتى اليوم أن نستقر على مصطلح عربى لها ، فالدكتور « حسن عون » يترجم كتابا عن هذه النظرية من تأليف الأب فانسان بعنوان « نظرية الأنواع الادبية » . والدكتور « محمد غنيمى هلال» يتحدث فى كتابه «الأدب المقارن » عن الأجناس الأدبية بينما يؤلف الدكتور « عز الدين اسماعيل » كتابا عن « الأدب وفنونه » . وكلمة أنواع أو أجناس قد تكون مرادفة للاصطلاح الفرنسى المستخدم فى مثل هذه الدراسة . ولكنه اصطلاح أخذه علم التاريخ الطبيعى من مقولات أرسطو الشهيرة حيث يقسم هذا العلم الكائنات الى أجناس وأنواع وفصائل ، فهى ليست من مصطلحات الأدب والفن ، ونخشى ان يكون فى طابعها العلمى المحدد الحاسم ما يتنافى مع طبيعة الأدب والفن المرنة وماتتضمنه من معان جمالية . ولكننا اذا كنا فى لغتنا العربية المعاصرة قد استخدمنا لفظة الفن وأطلقناها على ألوان من النشاط الجمالى فأصبحنا نقول فن الموسيقى

وفن التصوير وفن الأدب بـــدلا من لفظة الصناعة القديمة التى أخذت فى لغتنا العصرية معنى تكنيكيا محددا الا أننا لسوء الحظ لم نلتزم فى استخدام لفظة الفن حدودا واضحة جامعة مانعة ،ولا أدل على ذلك من أن نلاحظ أننا قد أخـــذنا نستخدم لفظة فنون فيما كان نقـــدنا العربى التقليدى يسميه « أغراضا » فنـــرى دارا كبرى من دور النشر فى القاهرة تصـــدر سلسلة من المؤلفات بعنوان فنون الأدب وتتضمن هـــذه السلسلة كتبا مستقلة عما يسميه نقدنا التقليدى أغراض الشعر ، فثمة كتاب عن فن الغزل وآخـر عن فن الهجاء ٠٠ الى آخره ، وذلك مع أن هذا النـــوع من الشـــعر يدخل كله تحت ما يســـميه الأوربيـــون بفن الشعر الغنائى تمييزا له عن الشعر الملحمى والشعر الدرامى، ومامن شك فى ان استخدام لفظة فنللكلوللجزء معاموجب للبس واضطراب المفاهيم ، ولكننا مع ذلك ما زلنا نفضل لفظة فنون الأدب على لفظتى الأنواع الأدبية والأجناس الأدبية ،لأن لفظةالفنون قدأصبحت توحى فى لغتنا العربية المعـــاصرة بالمعانى الجمالية التى تربط الأدب بغيره من الفنون ، وتســـتقل به عن التاريخ الطبيعى وعن مقولات المنطق الشكلى ٠

الأسس والنتائج

فلنستقر اذن على اصطلاح « الفنون الأدبية » ، ولنحاول أن نتبين بعض الأسس العـامة الأساسية التى تقوم عليها هذه النظرية وبعض النتائج الهامة التى يمكن لناقد الأدب ودارسه أن يستفيد منـــها فى عمـله ٠

فالبحث فى نظرية الفنون الأدبيـة يتناول نشأة الادب ، ثم تفرعه الى فنون ينفصل بعضها عن بعض انفصالا قد يكون كليا وقد يكون جزئيا . فهناك من فنـــون الأدب مايتـــداخل بعضها مع البعض الآخر نتيجة لبعض العناصر التى تشـتـرك فيهـــا ، بل ان الفنين الكبيرين اللـــذين ينقسم اليهما الأدب وهما النثر والشعر ، كم دارت من معارك حول الحدود التى تفصل بينهما ، حيث نرى من النقـاد والشعراء من يؤكدون ان للشعر ـ داخل كل لغة ـ معجمه الخاص، بينما يرى آخرون أن اللغة واحـدة والألفاظ واحدة وانما العبرة بطريقـــة استخدامهما ومواضــــع استخدامهما ، واذا كنا نعتقد فى بساطة أن النظم أى الموسيقى هى التى تميز الشعر عن النثر ـ فاننا نرى رائدالنقد العالمى نفسه وهو أرسطو ينكر هذا الرأى ويزعم أن النظم ليس المقيـــاس الأســـاسى الذى يميز الشعر عن النثر فيقول : انه كان من الممكن مثـلا ان يكتب المؤرخ اليـــونانى القديم هيرودوت ماكتبــه عن الحـرب الفارسية اليونانية القديمة نظما دون أن يصح لنا اعتبار مايكتبه شعرا، وذلك لأن مايميز الشعر عن النثـر ليس النظم بل المضمون الشعرى ، ثم يأخذ فى المقارنة بين ماكتبه هيرودوت عن تلك الحرب وبين ماكتبه عنها أيضا الشاعر الدرامى أيسكيلوس فى مسرحيته «الفرس» ويقول : ان النظـــم ليس هو الذى يميز مسرحيـة أيسكيلوس الشعرية عن فصول هيرودوت النثرية التاريخية ، فهيرودوت انما يقوم مضمون ما كتبه على الاعلام الدقيق بواقع ماحدث فعلا فى تلك الحرب بينمـــا مضـــمون مسرحيـــة « الفرس » يقوم على الممكن والمثال غير مقيـد بحرفية ماحدث فعـــلا ، ومضمون هذه المسرحية هو الذى يميز الشعر عن النثر التاريخى ، فالشـــعر الدرامى يصف الممكن والمثالى ويتخذ منهما وسيلة قوية للتأثير فى الناس بينما يكتفى النثر التاريخى باحاطتنا علما بحقيقة ماحدث فعلا ٠

واذا كان النقد العالمى كله لم يجار أرسطو فى هذه النظرية ، وتمسك رغما عنها بالمقياس الموسيقى فى التمييز بين الشعر والنثر ، فان ذلك لم يمنع جميع النقاد من أن يحســـوا عند عـــدد من النـــاثرين بخصائص الشعر وروحـه ومضمونه المثير ، بل لقد وضع النقاد أيديهم على مايشبه الشعر فى كتابات عدد من المؤرخين الناثرين مثل المـــؤرخ الفرنسى الشهير « ميشليه » ، وكذلك الأمر عنـد عدد من الفلاسفة الناثرين الذين نحس فى نثـــرهم بأروع خصائص الشعر مثل أفلاطون قديما ، وبرجســـون حديثا ٠

وعلى العكس كم نحس بالنثـــرية عند عدد من الشعراء الذين يجيدون صناعة النظم ، وكل ذلك فضلا عن الخلاف الذى لم ينقطع قط حول نوعيـة الموسيقى التى تميز الشعر عن النثـــر ، وهل من الضرورى أن تتجمد فى قوالب محددة أم يباح فيها التجديد والتطوير ؟ بل ان للنثر الجيـــد أيضـــا موسيقاه الخاصة وان تكن تلك الموسيقى لم تحدد

بعد ولم تضبط على نحو ما حددت وضبطت موسيقى الشعر وان لم يمنع ذلك من وجود موسيقى النثر وجودا فعليا كانعكاس لموسيقى الفكر والشعور التى قد تتناغم كما قد تتنافر ·

واذا انتقلنا من التقسيم الكبير للأدب الى شعر ونثر لننظر فى الفنون المختلفة التى تنطوى تحت كل منهما ، ثم تفريعات تلك الفنون لنتبين الى أى حد تقوم بينها فواصل حاسمة لن نلبث ان نقع على خلافات ومناقشات يجب أن نخرج منها فى النهاية بفكرة واضحة عن الحدود التى يباح فى داخلها اختلاط فن بآخر ، والجمع بينهما فى العمل الأدبى الواحد · ولعل من أوضح أمثلة هذا الخلاف ما نشب بين الكلاسيكيين والرومانسيين حول فصل الكوميديا عن التراجيديا فصلا حاسما بحيث لا يجوز أن تتخلل التراجيديا أية مشاهد فكاهية ، بينما يثور الرمانسيون على هذا المبدأ مستندين الى شكسبير الذى لا يحجم عن الجمع بين المبكى والمضحك أحيانا كثيرة فى المسرحية الواحدة ، بل والجمع بينهما فى المشهد الدرامى الواحد · ولكننا بعد الدراسة والتمحيص لابد أن ننتهى الى أن تخلل بعض المشاهد الفكاهية للتراجيديا – اى للمأساة اذا جاز – فانه لايجوز على نحو مطلق يؤدى الى التناقض والتعارض وتبديد أثر المأساة من النفوس أو خلخلته ، وهذا هو ماحرص عليه شكسبير فهو لا يجمع بين المبكى والمضحك فى المأساة الا لهدف انسانى وفنى محدد ، قد يكون تعميق الاحساس بالمأساة البشرية عندما تجاورها مشاهد فكاهية نابعة عن عدم ادراك من يقومون بها بمأساة الانسان ، ومايتربص به من نكبات أو فناء على نحو مانلاحظ فى مشهد المقابر بمأساة هاملت · كما أن ظهور المهرج عندما تصل المأساة عند شكسبير الى ذروة عنفها انما يقصد منه فن الترويح بعض الشىء عن المشاهدين حتى لاتأخذ المأساة بخناقهم ، ويصل تأثرهم بها الى حد الألم الفعلى · وأما أن يباح الزج بالمشاهد الفكاهية وسط المأساة لمجرد الخلط بين الفنيين فكثيرا مايؤدى الى اتلاف المسرحية والاطاحة بالهدف المقصود منها ، وعلى هذا الأساس ينبغى أن نفهم معنى الفصل بين الفنون المختلفة وحدود هذا الفصل كجزء من النظرية العامة للفنون الأدبية ·

نظرية التطور وفنون الأدب

ودراسة تاريخ الأدب العالمى وفنونه توضح لنا كيف أن هذه الفنون قد تطورت بتطور الحضارة من الوحدة الى التفرع ولعلنا نجد مثلا واضحا لهذه الحقيقة فى الفن المسرحى الذى كان يجمع عند اليونان رواده الأوائل بين الشعر والغناء والموسيقى والرقص · ثم رأيناه فى عصر النهضة الأوربية يتفرع الى فروع مختلفة تنتهى بانفصال بعضها عن البعض الآخر انفصالا تاما ·

وكان اول مظهر لهذا التفرع ابتكار فنانى فلورنسا بايطاليا فى القرن الخامس عشر الميلادى لفن مسرحى خاص انفرد بالغناء والموسيقى ، وهوفن الأوبرا ليصبح التمثيل المسرحى فنا أدبيا خالصا وان استمر شعرا عند الكلاسيكيين ، ثم أخذ النثر يزاحم الشعر عليه حتى كانت له الغلبة فى المسرح الحديث وبخاصة منذ أن أخذ المذهب الواقعى يغلب على الأدب كله فى القرن الماضى وفى قرننا الحاضر ، كما أن الرقص على المسرح لم يلبث هو الآخر أن تفرع وانفصل عن فن التمثيل ليكون فنا قائما بذاته هو فن الباليه الذى نما وازدهر فى القرن التاسع عشر وفى روسيا بنوع خاص ، وهكذا سرنا من الوحدة الى التعدد كما تقول النظرية العامة للتطور ·

لقد كان كل هذا واضحا ومعروفا حتى قبل أن يبلور داروين نظريته الشهيرة عن التطور وأصل الأجناس – الا أن هذه النظرية التى قصرها صاحبها على الأجناس الحية لم تلبث أن امتدت الى الأجناس المعنوية فطبقها الفيلسوف سبنسر على مبادىء الأخلاق · ثم جاء فرديناند برونتيير الناقد الفرنسى الكبير فأخذ يطبق نظرية داروين على الأجناس أى على الفنون الأدبية ، وذلك فى سلسلة من المحاضرات المدوية التى ألقاها منذ سنة ١٨٨٨ بمدرسة المعلمين العليا بباريس ، وحاول برونتيير فيها أن يظهر كيف أن بعض الفنون الأدبية قد تطورت فأخذت شكلا جديدا واسما جديدا يكادان يخفيان أصلها القديم وبدء انطلاقها ، ونشر برونتيير عدة مجلدات فى تطبيق هذه النظرية على فنون الأدب المختلفة ، وأفرد كل فن بمجلد خاص ، فله مجلد بعنوان « تطور الشعر الغنائى » وآخر بعنوان « تطور النقد الأدبى » وهكذا ·

وبالرغم من قوة هذاالناقد الكبير ومهارته الفائقة فى المحاجة ، الا أننا لا نستطيع اليوم وبعد أن خف طغيان نظرية التطور الدارونية ان نقره على جميع ماذهب اليه ، وان كنا لا نرفض النظر بعين راضية الى بعضه ، وان يكن كبير نقاد القرن العشرين ، وهو جوستاف لانسون قد رفض فى مقاله الشهير عن « منهج البحث فى الأدب » منهج برونتيير كله مؤكدا أن البحث فى الأدب له منهجه الخاص الذى لا يجوز أن نقحم عليه النظريات العلمية كنظرية التطور الخاصة بالكائنات الحية وبعلم التاريخ الطبيعى ، وهو يعلن أن مايجب على رجال الأدب أخذه عن العلم انما هو الروح العلمية وحدها ، أى الحرص على الحقيقة الانسانية والفنية والتثبت منها وتنحية الهوى عنها والابتعاد عن التعميم غير القائم على استقصاء سليم ومراجعة النفس واختبار الحقائق الانسانية والفنية على محك التجربة والثقافة الأدبية والفنية الواسعة ٠

ومع كل ذلك ــ فاننا عندما ننظر فى مبدأ تطور الفنون الأدبية كجزء من نظريتها العامة لا نستطيع الا أن نأخذ بعين الجد والاهتمام ماقال به « برونتيير » مثلا عندما أكد ان فن الملاحم الشعرية قد ظل يتطور عبر القرون ، ومن العصر القديم الى العصر الوسيط ثم العصر الحديث حتى أصبح مانسميه اليوم بفن القصة النثرية بل والقصة النثرية الواقعية بنوع خاص ، رغم‌الفارق الضخم الذى يلوح لنا بين الملحمة الشعرية القديمة القائمة على خوارق الأمور وبين القصة النثرية الواقعية الحديثة التى تقوم على دراسة دقيقة لواقع الحياة والحكم على هذا الواقع ان تصريحا وان ايحاء وفقا لمفاهيم كل كاتب وفلسفته الخاصة فى الحياة ــ على حين أننا لا نستطيع فى سهولة أن نجارى برونتيير مثلا فى زعمه أن خطب ومواعظ المنابر الكنسية ، التى كان يلقيها فى القرن السابع عشر أمثال بوسويه وبوردالو من كبار خطباء الكنيسة ذوى الأسلوب الشاعرى قد تطورت فأصبحت مانسميه الشعر الرومانسى فى القرن التاسع عشر ، وأكثر الظن أننا نكون أقرب الى الحق والصواب اذا قلنا مع جوستاف لانسون فى رده على برونتيير ان الشعر الرومانسى قد عالج قضايا كثيرة مشابهة للقضايا التى كان خطباء الكنيسة يعالجونها نثرا فى القرن السابع عشر ، مثل قضية الحياة والموت والانسان والطبيعة والافراح والاحزان وأشواق الروح ودواعى الأمل أو اليأس والقنوط ٠

وهكذا يستطيع الدارس لفكرة التطور كجزء من النظرية العامة لفنون الأدب أن يخرج بكثير من الحقائق حينا وبالاحساس بواجب الحذر والتثبت حينا آخر ، وان يكن كل ذلك لا يقدح فى أهميته دراسة تفرع الفنون الادبية عن أصول مشتركة كأساس للبحث عن الأصول الفنية والانسانية التى يتميز بها كل من هذه الفنون ٠

فنون الأدب

كل هذه الأبحاث التى أشرنا اليها لاتعدو أن‌تكون مقدمة ضرورية ونافعة للموضوع الأساسى لنظرية الفنون الأدبية ، ونعنى بهادراسة الأصول الجوهرية التى تميز كل فن عن غيره ٠ والنظرية تبدأ بداهة بالأصول التى يتميز بها كل من الشعر والنثر باعتبارهما الفنين الكبيرين اللذين ينقسم اليهما الأدب ، على أن تتطرق النظرية بعد ذلك الى دراسة كل فن من الفنون التى يتفرع اليها كل من هذين الفنيين الكبيرين ، فهى تدرس تحت فن الشعر : الشعر الغنائى، والشعر الملحمى ، والشعر الدرامى، والخصائص التى تميز كلا منها عن‌الآخر ،كماتدرس تحت فن النثر فنون : القصة ، والمقامة ، والأقصوصة ، والمقالة ، والنقد الأدبى ، والسيرة الشخصية ، والسيرة الموضوعية ، والأمثال السائرة ، والتوقيعات ، والخطب ، وما اليها ٠ ومن الواضح أن كلا من هذه الفنون الأصلية أو الفنون الفرعية يستحق أن يفرد له مقال خاص ، وهذا ما أرجو أن أتمكن من القيام به فى الأعداد القادمة ٠





ومـوقـفـه من الحركات السياسـية فى عصـره

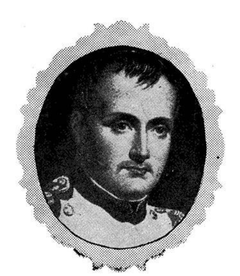


بقلم
على أدهم

فى أحد الفصول الأدبية التى كتبها الزعيم الوطنى الايطالى « متزينى » عقد موازنة بين الشاعرين الكبيرين « جيتى » و « بيرون » وموقفهما من الأحداث السياسية الكبيرة فى عصرهما ، وقد استهلها بقوله :

« وقفت ذات يوم فى قرية سويسرية عند سفح جبل « جورا » ارصد هبوب عاصفة ، وكانت سحب جون مثقلة قد صبغت الشمس حواشيها بلون ارجوانى تحجب مسرعة أجمل سماء فى أوربا حاشا سماء ايطاليا ، وقصف الرعد من بعيد ، وحملت نفحات الريح القارصة قطرات غزار من الامطار الى السهل الظامىء ، وصعدت الطرف فرأيت بازيا ضخما من بزاة الالب يحلق صاعدا تارة ويهبط أخرى وهو يرفرف بجناحيه فى شجاعة واقدام فى صميم العاصفة حتى كدت أتوهم أنه يجاهد لينازل العاصفة ، وكلما تهزم الرعد وثب الطائر النبيل الى أعلى محلقا كأنه يرد على تحدى العاصفة له ، وأتبعته بعينى طويلا حتى توارى فى المشرق ، وكان يقف على الارض على قيد خمسين خطوة منى طائر اللقلق محتفظا بكامل هدوئه وعدم اكتراثه فى بهرة العناصر الثائرة ، وقد أدار رأسه مرتين أو ثلاث مرات صوب الناحية التى هبت منها الريح بهيئة استطلاع غير مكترثة الى حد يتعذر وصفه ، واخيرا رفع احدى ساقيه الضليعتين واخفى رأسه تحت جناحه وتهيأ للنوم فى هدوء ، ففكرت فى « بيرون » و « جيتى » ، وفى السماء العاصفة التى أظلتهما وفى الوجود الذى اعتورته الاعاصير والحياة التى كانت معركة متصلة وفى هدوء الاخر وسكينته » .

ويمكن أن نستشف من خلال هذه الموازنة أن هوى الزعيم السياسى الثائر كان مع الطائر الذى يساجل العاصفة لا مع الطائر غير المكترث الذى لاذ بالهدوء واعتصم بالسكينة وترك الأمور تجرى فى أعنتها ، وغير غريب أن يضيق « متزينى » الذى وقف من قضية بلاده السياسية موقفا ايجابيا « بجيتى » الذى وقف من مشكلات عصره



السياسية موقفا سلبيا ، وذلك بالرغم من تسليمه بعظمة عبقرية « جيتى » وبأنه ترك للانسانية تراثا مجيدا يستأهل الدراسة العميقة .

والواقع أن « جيتى » بحكم ملابسات نشأته وتكون مزاجه لم يكن صالحا للسياسة والخوض فى غمراتها ، وكثيرا ما قيل عنه انه برغم تعدد جوانبه ومشاركته فى أكثر النواحى الثقافية لعصره قد تعمد أن يحول بصره عن مواكب الأحداث المتوالية فى عصره ، ويستغرق فى ممارسة الفن والاشتغال بالبحوث العلمية ، على أن هذا الرأى لا يخلو من اسراف ، وحقيقة أن « جيتى » لم يكن فى جوهره من رجال الأعمال ، ولكنه مع ذلك كان يراقب الدراما التى مثلت على مسرح عصره مراقبة مستديمة وباهتمام لا يفتر ، بل انه لم يكتف بمراقبة الحوادث من برجه العاجى ومقعده الوثير فقد شارك فيها وكانت مشاركته فى حدود المدى الذى تسمح به طبيعته وتطوعه له ظروفه الخاصة .

وقد وزر لأمير « ويمار » ، وشغل حينا بشئون الدولة وله آراء فى أساليب الحكم وسياسة الدولة محددة صريحة مثل آرائه فى مختلف نواحى الحياة الانسانية ، ويمكن استخلاص هذه الآراء من كتاباته ورسائله ويومياته وأحاديثه من « ايكرمان » وغيره فماذا كان موقف « جيتى » من النظريات السياسية ومذاهب الحكم المختلفة التى سادت عصره ؟ ولا نزاع فى أن هناك صعوبات تعترض الاجابة عن هذا السؤال ، فان « جيتى » نفسه لم يكن من المعنيين بدراسة النظريات السياسية وأساليب الحكم المختلفة ، ولكنه مع ذلك قد يسر للباحثين الاجابة عن هذا السؤال ، فقد كان كثيرا ما يردد فى شيخوخته أنه من انصار مذهب الحريين المعتدلين ، أما موقفه من علاقة الشعراء بالسياسة فقد أفصح عنه فى حديثه مع ايكرمان الذى قال فيه :

« الشاعر الذى يشغل بالسياسة يسلم نفسه لاحد الاحزاب ، وحينما يفعل ذلك يصبح غير شاعر ، اذ عليه أن يودع حريته ويتخلى عن نزاهة التفكير ويأخذ بذناب التعصب والكراهة العمياء ، والشاعر باعتباره رجلا ومواطنا يحب وطنه، ولكن وطن مواهبه الشعرية وأعماله الشعرية هو الطيب والنبيل والجميل ، وهى ليست وقفا على اقليم من الاقاليم أو مصر من الامصار ، وهى ضالته أينما وجدها ، وهو فى ذلك مثل النسر الذى يحلق حر النظر من فوق مختلف الاقطار ، ولا يعنيه ان كان الارنب الذى ينقض عليه يجرى فى الاراضى البروسية أو فى ارض سكونيا ، وما معنى حب الانسان لبلاده ؟ وما مفهوم الاعمال الوطنية ؟ واذا كان الشاعر قد قضى حياته فى محاربة الافكار الضارة ونبذ الآراء الضيقة وتنوير العقل وصقل الاذواق والسمو بعواطف مواطنيه فماذا يستطيع أن يفعل أحسن من ذلك ؟ وهل فى الوسع أن يقوم بعمل وطنى أكثر من ذلك ؟ ان فرض مثل هذه المطالب غير الملائمة والدالة على الكنود على الشاعر يشبه الشبه كله تكليفنا أحد قادة الفرق بأن يظهر لنا وطنيته بالمشاركة فى البدع السياسية واهمال واجباته الاصلية ، ان وطن قائد الفرقة هو فرقته وهو يدل على أنه مواطن صالح اذا عنى بالمسائل السياسية فى الحدود التى تعنيه وقصر اهتمامه على الكتيبة التى عهد اليه امرها ، وبذل الجهد فى تدريب رجالها وتعليمهم النظام ليقوموا بواجباتهم اذا تعرضت بلادهم للخطر ، وانى لاكره التهاون فى أداء الامور وأعده جريمة وبخاصة التهاون فى شئون الدولة فانه لا يجلب سوى الاضرار التى تؤذى الالوف والملايين ، وانت تعرف أننى بوجه عام لا أعبأ فتيلا بما يكتب عنى وانى لاعلم جيد العلم أننى برغم كونى ظللت طوال حياتى أعمل فى جد ونشاط فان كل أعمالى فى رأى فريق معين من الناس لا تساوى شيئا وذلك لانى امتنعت عن الانغماس فى الاحزاب السياسية ، ولكى أرضى أمثال هؤلاء الناس كان لا بد أن أصير عضوا فى نادى اليعقوبيين وابشر بالقتل واراقة الدماء ، ومهما يكن من الامر فان من الخير الامساك عن الكلام فى هذا الموضوع خشية أن أجانب الحكمة فى الحملة على هذه الحماقة » .

وكان « جيتى » يرى أن « النظام » هو قانون السماء الأول ، ويؤثر الاتزان ، فبدون النظام لا توجد حضارة ولا ثقافة ولا سعادة ، ولا نزاع فى أن لنشأة « جيتى » أثرا فى هذا الاتجاه الفكرى ، فقد نشأ « جيتى » فى بيئة مثقفة مهذبة ، وتقلب فى أوساط راقية ولم يعان الحرمان والم الحاجة فى يوم من أيام حياته ، وقد ترفق به القدر وواتته الظروف وورث القيم الارستقراطية التى سادت فى مدينة « فرانكفورت » الحرة التى نشأ بها .

وفي صباه وقعت حادثتان تركتا في نفسه أثرا باقيا ، احداهما حرب السنوات السبع التي أظهر فيها فردريك الأكبر بطولة الهمت الشعراء الألمان ، وقد جرب فيها «جيتي» أول احتلال فرنسي لمدينة « فرانكفورت » التي كان يعيش بها . وقد اقام احد ضباط الفرنسيين في منزل اسرته ، والحادثة الثانية هي تتويج الامبراطور « يوسف الثاني » امبراطورا على الامبراطورية الرومانية المقدسة التي قال عنها « فولتير » كلمته المشهورة انها لم تكن امبراطورية ولا رومانية ولا مقدسة ، وحينما وضع كبير المستشارين ومنتخب مينز التاج على رأس الامبراطور « يوسف » تلقى الامبراطور ولاء الولايات الألمانية وهو راكع على ركبتيه ، وهز رائده السيف ملوحا به في النواحي الأربع ليدل على أن العالم المسيحي جميعه قد صار طوع أمر سيده ، ولم يعجب « جيتي » بالامبراطورية الهزيلة المتداعية التي أضعفتها الشيخوخة وقعد بها الهرم وقد ادرك أن مستقبل الولايات الالمانية رهن بيد أمرائها .

وقد أنهت معاهدة « وستفاليا » في سنة ١٦٤٨ الحرب الدينية التي اقامت أوروبا واقعدتها وتركت المانيا أقرب الى ان تكون اصطلاحا جغرافيا منها الى اى شيء آخر ، ورغم أن الامبراطورية قد بطلت وظيفتها وذهبت قوتها الا أنها مع ذلك لم تصعد آخر أنفاسها ، وكان حكام « بروسيا » و « سكسونيا » و « هانوفر » و « برانزويك » و « بافاريا » وغيرها من الولايات الألمانية مستقلين في كل شيء الا الاسم ، وكان المواطنون لا يكادون يشعرون بوجود الامبراطور ، وفي الوقت الذي كانت فيه « انجلترا » و «فرنسا» و « أسبانيا » و « روسيا » وغيرها من البلاد صغيرة كانت أو كبيرة قد صارت لها حكومات مركزية قوية كانت المانيا في القرن الثامن عشر لا تزال مجموعة متناثرة من الولايات تتوقف فيها حياة السكان ومصائرهم على الحاكم المحلي الأوتقراطي ومدى حظه من الفضيلة أو الرذيلة ورضاه عن رعيته أو غضبه عليها .

وفي ابان نشأة « جيتي » كان الشعب الالماني يفخر ببعض الحكام المستنيرين القديرين ويشقى في الوقت نفسه بفريق آخر من الحكام الطغاة العاجزين ، وقد كان « فردريك وليام الأول » مثلا للحاكم الذي يعرف واجبه ويقدر التبعة الملقاة على كاهله ، وكان « فردريك الأكبر » يقول انه خادم الدولة الأول ، وينظر في كل كبيرة وصغيرة من شئون رعيته ويتنقل في أنحاء مملكته متفقدا أحوالها ليقوم المعوج ويرتق الفتوق ، ومن ثم كان هناك مثلان للحكم الأوتقراطي ، أوتقراطية « بوتزدام » السائرة على الطريقة الاسبارطية واوتقراطية فرساي المسرفة الحمقاء ، وكان بعض حكام الولايات الألمانية يشعرون بأنهم بمثابة الآباء لمواطنيهم فيحسنون رعاية مصالحهم متخذين حاكم بروسيا مثلا لهم وبعض الولاة الآخرين يسلكون مسلك ماوك فرنسا فيخونون الأمانة وينقادون لأهوائهم وشهواتهم .

وقد كان من حظ « جيتي » الحسن في مقتبل شبابه اجتماعه بالامير « كارل أوجست » في « فرانكفورت » ، وكان هذا اللقاء التاريخي في سنة ١٧٦٤ وكان الاعجاب بينهما متبادلا ، فلما بلغ الأمير السن التي تؤهله لتولى الحكم دعا مؤلف « ورتر » للاقامة في عاصمته الصغيرة ، وبدات تلك الزمالة النافعة المثمرة التي استمرت ثلاثا وخمسين سنة لا يفصم عراها حادث طارىء ولا يكدر صفوها تقلب الأيام وتبدل الحالات ، وقد عنيت الأميرة الأرملة « أنا آماليا » بالاشراف على تربية ولدها « كارل أوجست » واختارت له الشاعر النقادة « ويلاند » ليكون معلما له ، وقد اهتبل فرص الشباب في أوائل أمره وجرى فيه منطلق العنان وعب من الشراب الا انه نضج سريعا واكتمل عقلا وروية وقدر تبعته وعرف واجباته نحو نفسه ونحو أمته ، وتملكته رغبة قوية وثابة للاصلاح حتى صار في طليعة الأمراء الألمان المستنيرين المصلحين المحبوبين من رعيتهم .

ولم يكن عدد سكان دوقية « ويمار » يتجاوز مائة الف من السكان ، ولكن مجال العمل للامير مع ذلك كان متسعا ، وكانت « أنا آماليا » قد عهدت الى الأديب المفكر النقادة « هردر » بالاشراف على التربية والتعليم في الدوقية ، وقد عاون « جيتي » الأمير في النهوض بواجباته معاونة صادقة ، وبذل جهدا كبيرا في اصلاح الزراعة والتجارة والمناجم وتنظيم الأحوال المالية والاقتصادية وتحسين أحوال الطبقة الفقيرة . وقد عينه الأمير مستشارا سياسيا في سنة ١٧٧٩ ورئيسا لمجلس الشورى سنة ١٧٨٢ . وتوفر « جيتي » على القيام بأعماله موزعا وقته توزيعا عادلا بين اداء واجبات وظيفته

والاقبال على الكتابة والتأليف ، وظل مثابرا على ذلك عشر سنوات حاز فيها اعجاب الأمير وثقته وتقديره ، وكان « جيتى » من ناحيته يجل الأمير ويقدر التقدير كله ما أولاه من رعاية وما أسبغ عليه من فضل .

وكان سكان الدوقية ينقصهم الطموح السياسى والتقاليد السياسية ، ولم يكن احد من أفراد الشعب الألمانى قبل الثورة الفرنسية يجرؤ على التفكير فى الأخذ بالنظم الديمقراطية أو يحلم بمشاركة الرعية للحاكم فى ادارة شئون الدولة وتوجيه سياستها على النمط الذى كان متبعا فى بريطانيا ، وكان من المسلم به أن من حق الرعية أن تحكم حكما صالحا ولكن ليس من حقها أن تتولى أمورها بنفسها ، وكانت هذه هى النظرية فى الحكم السائدة فى المقاطعات الألمانية . وقد أخذ « جيتى » بهذه النظرية وظل وفيا لها طوال حياته، فغاية ما تتطلع اليه أية ولاية المانية فى حياتها السياسية ، هو أن يكون لها أمير عادل رحيم مثل « كارل أوجست » يعاونه مستشارون أكفاء مستنيرون مخلصون على شاكلة « جيتى » وكفى الله المؤمنين الجهاد ! .

ويمكن نقض هذه النظرية من ناحيتين ، الناحية الأولى أنه كلما اتسع نطاق الدولة وترامت حدودها وتكاثر سكانها وتشابكت مصالحها وتعقدت أمورها عجز الأمير عن مباشرة السلطات المخولة له ، وناء تحت أعبائها ، والناحية الثانية أن تعاقب الأمراء الصالحين الأكفاء الخيرين ليس من الأمور المضمونة ، فماذا يكون اذا خلف الأمير الصالح أمير طاغية طالح ؟ . وقد كان « جيتى » على سمو تفكيره ابن عصره ، ولو وجه اليه مثل هذا السؤال لكان جوابه انه يوصى الرعية بالصبر والاحتمال حتى تنفرج الأزمة ويزول الكرب . ويحذر الأمير عواقب طغيانه واخطاء سياسته .

وبعد أن أمضى « جيتى » السنوات العشر فى أداء واجباته الحكومية ، شعر بأنه فى حاجة ماسة الى التغيير ، وسارع بالانتقال الى « ايطاليا » ليعيش حقبة بين آثار الفن الكلاسيكى ، ولما عاد الى « ويمار » من رحلته فى « ايطاليا » كانت الثورة الفرنسية قد بدأت تجتذب الأنظار وتسترعى الأسماع ، وقد تتبع « جيتى » حوادثها باهتمام شديد ، وقد تحمس لها فريق من كبار المفكرين الألمان مثل الفيلسوف « كانت » و « هردر » و « ويلاند » و « كلوبستوك » وغيرهم ، ولم يكن من المنتظر أن يتحمس لها « جيتى » تحمس هؤلاء الأعلام فقد كان يختلف عنهم نشأة ومزاجا وتجربة ، ولكنه مع ذلك لم يقف من الثورة موقف الرجعيين الأغبياء من الطبقة الأرستقراطية الحمقاء، وكان يعلم سوء الاحوال فى فرنسا ويقدر ان فساد الحكم لا بد أن ينتهى بمأساة ، على أنه لم يطرب لسقوط الباستيل مثل سائر الأحرار فى مختلف أنحاء أوروبا لأنه كان قليل الثقة بقدرة الجماهير على احتمال تبعات الحكم ، وقد عبر عن ذلك فى روايته التمثيلية المشهورة عن « الكونت ايجمونت » ولما أعلنت الثورة حقوق الانسان لم يزده ذلك تقديرا لها . وقد نظم فى تلك الفترة أثناء زيارته الثانية لايطاليا فى ربيع سنة ١٧٩٠ أبياتا من الشعر تعبر عن ايمانه الراسخ بأن الجماعات لا تستطيع ان تنقذ نفسها ، وأن واجب الأمراء والحكام هو القيام بعملية الانقاذ .

وفى سنة ١٧٩٢ أرغم « الجبرونديون » لويس السادس عشر ، على اعلان الحرب على أوروبا الاقطاعية ، وصحب الشاعر أميره الى جبهة القتال ، ولم يكن مرتاحا لذلك ، فقد كان مستغرقا فى دراسة علم البصريات والضوء ، وكان المتوقع أن جيش الحلفاء سيجد الطريق الى « باريس » سهلا معبدا ، وكتب « جيتى » الى صديقه « جاكوبى » فى خلال هذه التجربة يقول فى احدى رسائله :

« الحياة فى الخيمة بعد المنزل والفراش والمطبخ وقبو المؤونة تغيير من غير شك ، وبخاصة لان موت المجرمين من الارستقراطيين والديمقراطيين لا يثيرنى » .

ولكنه برغم عدم اكتراثه هذا كان يرثى لحال الفقراء من الرجال والنساء الذين كانوا يحصلون على الخبز بعرق الجبين .

ولم يبد فى كلمات « جيتى » فى تلك الفترة أثر لكراهة الثورة أو التحامل عليها ، وكان يشعر بأن الأرستقراطيين والديمقراطيين قد ارتكبوا الآثام ، وان الشعب الفرنسى كان ضحية حكامه السابقين واللاحقين ، وبالرغم من أنه لم يكن بحكم مزاجه صالحا لتقدير السمو الذى ارتفعت اليه الثورة أو سبر الأعماق التى انحدرت اليها فانه لم يقف منها موقف المحبذ المتحمس المغالى بقيمتها ولا موقف الكاره المتشائم ، ولم ير أن الوسيلة الوحيدة لمواجهتها هى محاولة اخمادها

بالسيف والعنف ، وكان يرثى لحال ضحاياها وتحز في نفسه الآلام التى احتملها الناس من جرائها .
وكان الرجل على تعاليه وشموخه شديد الشعور بالآلام التى يعانيها الفقراء والمساكين كثير الحدب عليهم ، وقد عاد من هذه التجـــربة وقد امتلأت نفسه كراهة للحـــرب وفظـــائع الثورات وازداد ايمانه بأن الثورة لا تساوى الثمن الذى يدفع من أجل وقوعها وان أسمى واجبات الأمراء هـــو أن يحسنوا الحكم ويجيدوا معاملـــة رعاياهم حتى لا تكون هناك حاجة تدعو الى حـــدوث ثورة أو وقوع شغب ، وقد سأله بعض الناس فى المســاء الذى تلا موقعة « فالمى » عن رأيه فى الموقف فأجاب بكلمة لها دلالتها وهى :

« هنا وفى هذا اليوم يبدأ عصر جديد فى تاريخ العـــالم وتستطيع ان تفخر بأنك كنت حاضر ميلاد هذا اليوم » .

وكانت هذه الكلمة نبوءة جريئة ، وقد حقـق صدقها القرن التالى الذى سادت فيـــــه قوة الديمقراطية والحركات القومية .

وفى العام التالى غادر « جيتى » داره وهجر راحته بأمر من « كارل أوجست » ليحضر الحرب ، وحضر استيلاء « كاستين » على مدينة « مينز » وطرد الجيش الذى كان يقوده « دوق برنزويك » من فرنسا ، ولكن الحامية الفرنسية كانت قليلة العدد فحوصرت ، وكتب « جيتى » الى أصدقائه :

« ان عليهم ان يحمدوا الله لانهم لم يروا البؤس فى مدينة مينز التعسة الشقية » .

ولم يبد فيما كتبه شـــماتة بالفرنسيين أو أثر لكراهتهم وهو يراقب انسحابهم من المدينـــة وهم يتغنون الاناشيد الوطنية ، وقد جعلته كراهتـــه للحرب يرحب بمعاهدة « بازل » سنة ١٧٩٥ التى خرجت « بروسيا » و « ويمار » بموجبهـــا من صفوف القتال .

وقد حاول « جيتى » مرات عدة أن يضمـــن الثورة بعض آثاره الأدبية منها أهجية وصف فيها فساد المجتمع الفرنسى ، ومسارعته الى تصـــديق خزعبلات الدعى « كاليسترو » وتاريخ فضيحـــة العقد الماسى التى لوثت سمعة البـــلاط الفرنسى ، وكانت من البواعث التى مهدت لحدوث الثـــورة .
وقد عبر فى اكثر هذه المحاولات عن معتقـــداته السياسية ، وهى أن الشعب يمكن ان يحكم عـــلى شريطة الا يستبد به وتســـاء معاملته ، وان ثورة الطبقات الفقيرة نتيجة سوء المعاملة التى تلقاها من الطبقات الأعلى .

وربما كانت أشهر هذه المحاولات وأحسنهـــا رواية « هرمان ودورتيه » ، وقد ملأها « جيتى » بخواطره السياسية واعاد فيها من جـــديد عرض آرائه فى الحكم التى اشرت اليها ، وعنده أن اعداد المنزل الصالح الذى تســـوده السعادة خير من الحديث عن حقوق الانسان ، وقد وصف فيهـــا تجربته لأحوال المهاجرين الذين فروا امام جيوش الجمهورية الفرنسية ، وقد لخص موقـــــفه من الثورة الفرنسية تلخيصا جامعا فى حديثـــــه مع « ايكرمان » الذى قال فيه :

« لا استطيع أن اكون صديقا للثورة ، ولكننى لم أكن صديقا للحكم الجائر ، وحقيقة أننى كنت مقتنعا كل الاقتناع أن الثورة الكبرى ليست نتيجة لأخطاء الشعب ، ولا يمكن أن تقوم ثورة ما دامت الحكومة عادلة ويقظة » .

ولما أنهى « نابليون » العهد الثورى بانقـلاب « بريمير » رحب « جيتى » بذلك النبأ ، واعتقد أنه يشير بعودة النظام الى نصابه فى فرنســا ، ولم يرق دمعا على حل الامبراطورية الرومانيـــــة المقدسة وتطلع الى حياة مستقرة هادئة بعد الأعوام الحافلة بالاضطراب وبواعث القلق والازعـــاج ، وبالرغم من أن نابليون كان كمـــا قال « جيتى » نفسه : « الثورة على متن جواد » وبرغم أن معركة « ينا » كانت هزيمة « لكارل أوجست » أميـــره وصاحب اليـــد الطولى عليـــه و « لفردريك » « وليام الثالث » فان ذلك كله لم ينقص من اعجابه الشديد « بنابليـــون » الذى خنبت عبقريتـــه لب « جيتى » وأذهلته عن كل شئ سوى قدرة هـــذا العملاق غير العادية وأنافته على معاصريه جميعا فى سرعة البت والمضاء ، ولما جمعت الأيام بينه وبين « نابليون » فى « ارفرت » سنة ١٨٠٨ وقال عنـــه « نابليون » حينما رآه بطلعته النبيـــلة وقوامه المديد « هذا رجل » .

كتب « جيتى » الى صديقه « كوتا » يقول :

« انى اعترف فى سرور انه لايمكن ان يحدث فى حيـــاتى شئ أجل شأنا وأكثر امتاعا من الوقوف فى حضرة الامبراطور ، واستطيع ان أقول بحق اننى لم يلقنى أحد من عظماء الارض بمثل ما لقينى به ، اعنى أنه عاملنى معاملة النظير الذى اختصه بثقته » .

ولم تثر حرب التحرير التى قام بها الشعب الألمانى للخلاص من سيطرة « نابليون » حماســـة « جيتى » ، ولما عبر « كـــيرنر » وابن « جيتى » عن تحمسهما لتلك الحركة قال لهما جيتى :

« ان الرجل أكبر بكثير من أن تستطيعا عمل شئ معه ، وقد تستطيعان أن تهزا أصفادكما ولكنكما لن تستطيعا كسرها » .

ولما مات الامبراطور العظيم اعترف « جيتى » بأنه لم يكره الفرنسيين قط ولو انه يحمد الله لانتهاء عهد سيطرتهم على بلاده .

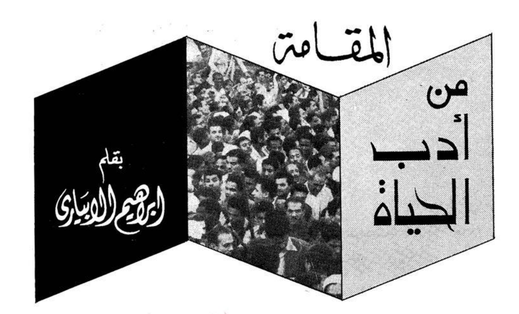
وقد أوضح « جيتى » أفكاره فى مجاهدة الشعب الألمانى « لنابليون » فى حديثه المأثور مع المؤرخ « هنيريك لودن » فى نوفمبر سنة ١٨١٣ ، بعد موقعة « ليبزج » بوقت قصير ، فقد طلب « لودن » من « جيتى » أن يعاونه على أصدار صحيفة سياسية ، ولكن « جيتى » نصحه بالتوفر على دراساته التاريخية ، فاعترض « لودن » قائلا ان عدم الاكتراث السياسى قد جر على الشعب الألمانى الشقاء وأورث المانيا العار ، وتملكته الحماسة وأفاض فى الحديث عن نهضة الشعب وثورته وعن الوطن والحرية والواجب ، وانه فرض على كل انسان ان يعمل للمستقبل حتى تجىء أيام أحسن وأحفل ، وتركه « جيتى » يقول ما عنده ، ولما أنهى حديثه وجاء دور « جيتى » فى الكلام قال له :

« انى أتحدث عن هذه الاشياء على غير رغبة منى ، وأنت تقترح فى هذه الايام الغريبة الفظيعة اصدار صحيفة سياسية تناوىء « نابليون » والفرنسيين ، انك سرعان ما تتعب من ذلك ، فانك لا تلبث أن تصطدم بالعرش وتغضب الحاشية اذا لم تغضب الجالسين على العرش ، وسيقف صفا واحدا ضدك كل ما هو عظيم وجليل الشأن فى الدنيا ، لانك ستمثل الاكواخ ضد القصور ، وتقود الدفاع عن قضية الضعفاء ضد الاقوياء ، وستعترض سبيلك كل ألوان الصعاب ، وقد تستطيع أن تنازل نظراءك واذا لم تتغلب عليهم وتهزمهم فان فى وسعك أن تتجاهلهم ، ولكن الامر يختلف عن ذلك مع الاقوياء ، فعليك أن تلتزم الحذر معهم وتحتاط ، وليس فى مكنة الانسان ما يستطيع به أن يتقى أسلحتهم ، ولست أريد أن أكون سببا فى متاعب بيت أميرنا الحاكم ، ولست أريد أن أورط حكومتنا التى لا تستطيع تدبير مائة الف حربة ، وأريد أن أجنب الجامعة التى تنتسب اليها الاضرار ، وانى كذلك أفكر فى راحتى وهدونى وكذلك فى رفاهيتك ، ولا تظننى غير حافل بالافكار العظيمة عن الحرية والشعب والوطن ، ان هذه الافكار فى نفوسنا وهى جزء من كياننا ، ولا يستطيع انسان أن ينبذها ،والمانيا قريبة من قلبى وطالما مسنى الحزن الشديد وأنا أفكر فى الشعب الالمانى الجدير بالاحترام فى أفراده والسيىء الحظ والتعس فى مجموعه، ومع ذلك فان له مستقبلا عظيما وان كان أحد لا يستطيع ان يعرف متى يكون ذلك ، والقوى البشرية لا تستطيع أن تستعجل ذلك ، وعلينا بوصفنا افرادا أن نرفع المستوى الثقافى للشعب حتى لا يتخلف وراء الشعوب الاخرى ولتظل روحه ناضرة مستعدة للقيام بالأعمال العظيمة حينما يشرق فجر يوم فخاره ، واذا هزم « نابليون » كما أتوقع فماذا يكون اذن ؟ انك تتحدث عن اليقظة ونهضة الشعب الالمانى وتعتقد انه سيحرص على الحرية التى كسبها بدمه ، ولكن هل حقيقة أن الشعب قد الشعب قد استيقظ ؟ وهل يدرى الشعب ما يريده ؟ لقد كان النوم من العمق والاستغراق بحيث لا تكفى أقوى هزة لاعادة الوعى » .

والعهد الذى تلا الثورة وحروب « نابليون » كان أكثر ملاءمة لمزاج « جيتى » فقد نعمت فيه أوروبا فى ظلال السلم والاستقرار ، وارادت القارة التى أنهكتها الثورة والحروب المتوالية ان تهدأ قليلا انفاسها اللاهثة وقلبها الذى اشتد وجيبه ، وتسرب الشك الى المبادىء الثورية ، وكان امير « ويمار » قد تضاعف حجم مقاطعته وعلا شأنه وصار « جيتى » وزيرا له وزاد مرتبه ، ولكن هذا التحسن فى أحواله الدنيوية لم يجلب معه السعادة المنشودة فقد اراد الأمير أن يمنح رعيته الدستور ويطلق حرية الصحافة ، ولكن الشاعر كان يخالفه فى ذلك ويعارضه لأنه كان يخشى عواقب الانطلاق وأخطار الحرية ، وقد تحققت مخاوف « جيتى » ووقعت فى المانيا بعض الحوادث التى ادت الى تدخل الوزير الرجعى المشهور « مترنخ » الذى اعتبر « كارل أوجست » مسئولا عن هذه الحوادث وأصدر قرارات « كارلزباد » التى أوقفت حرية الصحافة وحرية الجامعات فى المانيا خلال جيل بأكمله .

وأمضى الشاعر الأيام الباقية من حياته فى مقاطعة لا تملك نصيبا من الحرية أكثر من المقدار التى استمتعت به فى شبابه ، وبوصفه أحد أبناء القرن الثامن عشر لم يؤسفه ذلك ، فقد كانت الديمقراطية فى رأيه احلال متوسطى الذكاء والقدرة مكان العبقريين الممتازين ، وكانت الجماعات فى رأيه دائما تخطىء الصواب وتضل السبيل ، ولم يكن شىء أبغض الى نفسه مما نسميه حكم الاكثرية،وكان يشرف على الجماعات المطالبة بحقوقها من حالق ثقافته الشماء راجيا لها الخير من كل قلبه ، راغبا فى خدمتها ، ومتطلعا الى تعليمها وتثقيفها ، ولكنه فى الوقت نفسه غير مقتنع ولا مصدق بقدرتها على ان تلى أمورها وتفصل فى مشكلاتها بنفسها .

وهذا الموقف العجيب الذى وقفه « جيتى » من أحداث عصره الكبرى وتياراته السياسية يرينا مدى تأثير البيئة والنشأة فى التكوين الفكرى للانسان وبنائه النفسى ، وقد كان « جيتى » على جلالة شأنه وضخامة قدره وسمو ثقافته ابن العصر الذى نشأ فيه وسليل البيئة التى لقنته مثلها العليا ، ولا فائدة فى توجيه النقد اليه وتشديد النكير اليه من أجل تلك الآراء التى يمكن ان يقال انها تتسم بسمة الرجعية والتنكير للمبادىء الديمقراطية ، وحسب الرجل انه كان مخلصا لطبيعته مقتنعا بصحة آرائه وسلامة اتجاهاته .



الأدب ألصق الفنون بحياة الشعوب ، يولد فى أحضانها ويترعرع فى حجرها ويدب فى ظلها ، تغذيه أحداثها وتنطقه أفراحها وأتراحها ، وتلهمه عبرها ، وعظاتها ، يصور هذا كله ، ويكون صورة من هذا كله ، ما استقام على الطريق ، ولم ينفصل عن بيئته بسبب من تلك الأسباب التى تعتل بها الأرواح وتسقم بها الأنفس ، فتتذوق شيئا وتتجافى عن شىء ، وتستمرىء لونا وتغص بغيره ، وتخال غير ما يقع ، وتوقع ما لا يضمه خيال البيئة ، وتهجس بغير ما يدور فى فكرها ، وتصور لها ما لم تتصوره • وسلامة الأدب دليل على سلامة الأرواح والأنفس ، ونعنى بسلامته أن يكون صورة صادقة للناس من حوله ، تضمها اطارات ثلاثة ، نتمايز بهذه الاطارات تمايز املاء لا تمايز انشاء ، وأعنى بالأول شيئا أرجو أن أكون موفقا فيه ، موفقا فى الابانة عنه ، أعنى به تفاعل الروح والنفس مع أحداث بيئتها ، ثم أثر تلك الأحداث فى الروح والنفس ، ثم تهيؤ النفس والروح لذلك الأثر تهيئا خاصا ، ثم املاء النفس والروح عن ذلك التهيؤ الذى تهيأت له •

وأعنى بالثانى تلك الصياغة التى تبرز هذا كله غير منفصلة تلك الصياغة عن هذا الاملاء ، اذ هو يضفى عليها يسرها وحزونتها ، وعمقها وبساطتها واستقامتها والتواءها • وكما يحكم الاملاء الصياغة تحكم الصياغة الاملاء ، فاذا هما يكمل بعضهما بعضا ، ويكونان معا هذا الفن الأدبى الذى يصور الأديب ، ويكون وسيلتنا الى الحكم عليه •

وهذه الاطارات الثلاثة ، كما أراها ، تكاد تحصر هذا الاملاء فى ألوان ثلاثة :

١ ـ اللون الوادع الحاكى ، وهذا يكون عن استجابة لما فى البيئة استجابة توائم ، يستهويه ما فيها استهواء ما ، فيصوره على ما يبدو له ، ويحكيه بما يلائم احساسه الراضى •

٢ ـ اللون الثائر الناقد ، وهذا يكون عن استجابة لما فى البيئة استجابة تنافر •

٣ ـ اللون الواعى الموجه ، وهذا يكون عن استيعاب لما فى البيئة استيعابا ، يجاوز مرحلة التصوير ومرحلة النقد الى مرحلة أبعد ، وهى مرحلة التوجيه •

ولست أعنى أن هذه الاطارات الثلاثة بصورها الثلاث ، تعيش منفصلة بعضها عن بعض ، بل هى

تطالعنا أخذا بعضها من بعض ، وموصولا بعضها ببعض ، ولكنها على هذا التداخل تتميـز بالطابع الغالب عليها .

***

وهذه المراحل كلها مستقلة أو موصولة ، وهى تملى عن البيئة ، تحيا للبيئة ، وتعيش لأهل البيئة ، تصل البيئة بأهلها وتصل أهلها بها ، فيحسـون وجودهم يملأ أخيلتهم ، ويفيض فىوجدانهم ،ويجرى على ألسنتهم ، واذا هذا الأدب أدب شعبى بمعنـاه العام ، يبقى حيا لايموت ان عبرت عنه اللغة الأولى ، وأعنى بها لغـة التـدوين ، ويتعرض للنسيان ان عبرت عنه اللغة الثانية ،وأعنى بها اللغة غيرالمدونة. وأنا لا أحرم القائل من أن يقول بما يملك من لغـة أولى أو ثانية ، ففى هذا وذاك متنفسه ، ولكنى أعد الأدب الأول الذى تعبر عنه لغة مدونة هـو الأدب الذى يبنى للشعب وجودين : وجودا روحيا ووجودا ماديا ، وما من شك فى أن الأدب الأول هو الأدب الذى تحرص عليه الشعوب لتنهض به بنيها الى مستوى أعلى ، تفيد منه فى شتى نواحيه ، اذ لو خسرت الشعوب لغتهاالأولى خسرت الحياة بمظاهرها المتحضرة ، واذا هى خسرت هذه الحياة كادت أن تخسر أدبها الناهض المتجدد ، اذ اللغة حيـن تعجز وحين تهون وتذل لا تقوى على مسايرة الحضارات .

***

أمهد بهذا وأنا أعرض هـذااللون الأدبى ــ أعنى المقامة ــ ولكنى قبل ان أضعه فى مكانه من هــذه الألوان الثلاثة التى وصـفتها أحب أن أسـبقه بكلمة موجزة عن البيئة التى احتوته فى بطنهـا ، وانشقت عنه أرضها ، وترعرع تحت سمائها .

هذه البيئة التى نحب أن نوجزها لك فى كلمة ، بيئـة عربية استقر قلبها فى بغـداد وامتـدت أطرافها شرقا وغربا وشمالا وجنوبا ، تضـم تلك الرقعة الاسلامية الواسعة حين كتب للعـرب أن تكون لهم هذه الدولة العربية الواسعة .

وما أريد هذه البيئة فى جملتها مع زمنها الطويل الممتد منذ أن استقرت على أيدى العباسيين الى أن تفرقت على أيدى العباسيين . ولكنى أريد حلقـة زمنية من هذه السلسلة الزمنية ، أريد تلك الحقبة التى أخذت فيها الدولة العباسـية فى التوزع وفى التشتت حين خرج الخلفاء بعضهم على بعض ، وحين خرج الموالى على هـؤلاء الخلفـاء يقتلون منهـم ويخلعون ، وحين طمع الولاة فى هـؤلاء الخلفاء ينتزعون منهم ما يشاءون ، وحين ساد الاضـطراب وعمت الفوضى ، وشغلت الدولة بنفسها يحـارب بعضها بعضا ، ويأكل بعضها بعضا ، فاذا الناس ، فى فزع ، واذا الناس على خوف ، واذا هم لا يعرفون الأمن ، واذا هم حين فقـدوا الأمن لا يعـرفون الاستقرار .

***

فى ظل تلك الحقبة الزمنية الهازلة نشأ فن من القول النثرى عرف باسم المقامة ، أو قل : استيقظ هذا الفن من القول واستوى وحمـل هذا الاسم الاصطلاحى الجديد الذى هو المقـامة . أو قل قولا ينقض هذا وذاك : ان هذا الفن من القول استعاد سيرته على نحو أفسح صدرا وأوسع باعا .

فما من شك فى أن هذا اللون من القول المسجوع المضمن اشارات الى أسماء ووقائع ، والحاوى للطائف النكات ، عرف قبل هـذا القـرن باسـمه هذا الاصطلاحى ، فان ابن عبد ربه (٣٢٨ هـ) يروىفى كتابه العقد الفريد (١) أن يزيد بن عبد الله قال لكاتبه :

« فتصفح من رسائل المتقدمين ما يعتمد عليه ، ومن رسائل المتأخرين مايرجع اليه ، ومن نوادر الكلام ماتستعين به ، ومن الأشعار والأخبار والسير والأسماء مايتسع به منطقك ويطول به قلمك . وانظر فى كتب المقامات والخطب » .

ومن قبل ابن عبد ربه يروى ابن قتيبة (٢٧٦هـ) فى كتابه « الشعر والشعراء » (٢) : « وكذلك الكلام المنثور فى الرسائل والمقامات والجوابات » .

فالمقامة بمعناها الاصطلاحى ــ اعتمادا على مانقله ابن قتيبةوعلى ما نقله ابن عبد ربه ــ كانت معروفة ولكنا نفقد من هذا الذى أشار اليه ابن قتيبة وأشار اليه ابن عبد ربه ما يقفنا على نهج هذا اللون المقامى وعلى أية صورة كان ، أكان شـيئا يحـكى المحاكاة كلها ماجاء على يد بديع الزمان الهمذانى (٣٥٨ هـ) أم كان شيئا غيره فى نهجه وطريقته .

(١) ج ٤ ص ١٧٥ طبع لجنة التأليف
(٢) ص ١٩ طبعة اوربة

ونكاد نميل الى أنه كان شـيئا غيره فى نهجه وطريقته ، وأن بديع الزمان الهمـذانى هو الذى أسس له هذا المنهج الجديد معتمدا الى حد ما على ماكان فى القديم يحذو حذوه مع ابتكار وتجديد ، يساندنا فى هذا قول القلقشندى فى كتابه « صبح الأعشى » :

« ان أول من فتح باب عمل المقامات علامة الدهر وامام الادب البديع الهمذانى فعمل مقاماته المشهورة المنسوبة اليه » .

غير أنه ثمةرجلين سبقا بديعالزمان وتأثرهو بهما فى هذا الفن من القول الذى جرى به قلمه ، أحدهما هو ابن دريد (٣٢١ هـ) فقد ذكروا له أربعين حديثا أجراها على ألسنة قوم ذكرها القالى (٣٥٧هـ) فى أماليه(١) تكاد تبلغ أن تكون فى وصف مقامات البديع ميلا الى السجع وميلا الى الاغراب وميلا الى ذكر أحداث ووقائع وأسماء . وثانى الرجلين هو الجاحظ (٢٥٥ هـ) حين جرى قلمه بشىء عن أهل الكدية – الشحاذة والسؤال – وساق لهـم نوادر وطرائف (٢) ، وليس كتابه « البخلاء » ببعيد عن هـذا .

وما نورد هذا لننتقص البـديع فى فنه الذى يعزى اليه ، فالفنون مشتركة بين ذوى الفن يلقن فيها بعضعن بعض ، ويزيدبعض علىبعض ،والعبرة بما يقع لنا من نتاجهم قوة وضعفا .

***

وأنا لا يعنينى فى هـذا الموقف أن يجعلوا هذا الفن القولى من ابتـداع بديـع الزمان أو أن يجعلوه مسبوقا اليه ، أوأن يجعلوا السبق فى هذا الميدان لغيره ، ولكن الذى يعنينى الآن هو أن هذا الفن تلقفه بديع الزمـان فشكله تشكيلا جديدا خالف به من سبقه فى هذه الصياغة ، ثم خالفهم فى أن جعله فنا له مقوماته ، اذا ذكر هذا الفنذكر اسم البديع .

والذين يختلفون فى المقامة هذا الاختلاف الذى أشرت اليه يتفقون فى أن بديع الزمان أملى فيها عن احساسه بما حوله ، احساسه بتلك الهنات ، وتلك السقطات ، وانه كان أديبا للشعب ينطق بما يحس على تلك الصور التى اختـارها من الصياغة معتمدا على حكاية تخرج الى مخلص ، كما يقول القلقشندى، جاعلا الكدية وأعمال الحيلة لكسـب المـال صفة لأبطاله ، مجريا على ألسنة هؤلاء الأبطال ضروبا من الفصاحة والبيان ليمكن لحجتهم ويمكن الألسنة من هذه الحجج .

وأحب قبل أن أنتهى بك الى الحكم على هذا اللون من القول الفنى أن أسوق تمهيدا ثانيـا يصور لك البديع فى خضم تلك الحياة وما عاناه وما أحاط به حتى اختار السائلين والمعوزين أبطالا لمقاماته .

ففى سنة ثمان وخمسين وثلثمـائة ولد البديع فى مدينة همذان ، وتضطره ظروف الحياة القاسية حين بلغ الثانية والعشرين من عمره الى الرحلـة عن بلده وفى ذلك يقول :

همـذان لى بلد أقول بفضله   لكنه من أقبـح البلـدان
صبيانه فى القبح مثل شيوخه   وشيوخه فى العقل كالصبيان

فهذا أول ضيق بالبيئة نحسه للبديع يجرى على لسانه ، ومانظنه كان ضيقا نشـأ فجـأة ، ولكنا نكاد نجزم بأنه ضيق أحسه البديع حين بلـغ أن يحس ، وكان عاجزا عنأن يتحول عنه ، وحين ملك أن يتحول هجر مكان هذا الضيق ، وليس أعز عـلى الانسان من مكانه الذى فيه نشأ وعلى أرضـه درج، غير أنه أعز على الانسان نفسه أن ضيمت ،عندها لا يجد بدا من أن يتحول عما فيه يضام الى ما ينشد فيه الأمن والدعة .

وتحول البديع عن همذان يقصد الرى حيث كان به الصاحب بن عباد وزير البويهيين ، وكان قـد أفسح مجلسه للادباء والشـعـراء ، وكان البديـع على حظ من ذلك ، يدلك عليه شعره الذى سـقناه حين هجر همذان .

ولكن الذى لقيه البـديـع فى همذان مهملا لقى شيئا مثـلـه فى الرى مقـربا ، فلقد أفسد عليه قلب ابن عباد المفسدون ، وما أكثر ماكانت تضم البيئة من هؤلاء المفسدين الحاقدين ، وكما رحـل البديع عن همذان رحل عن الرى يقصد الى جرجان. ولكنه ما كاد يلقى عصا التسيار فى جرجان حتى أزعجه خصوم له نفسوا عليه أدبه ، فاذا هو يترك جرجان الى خراسان يريد نيسابور .

ولكنه ماكاد يضع على الطريق قدميه حتى خرج عليه لصوص فسلبوه كل مامعـه وجردوه من كل ما يملك .

---

(١) جـ ١٤ ص ١١٠ طبعة بلاق
(٢) المحاسن والمساوىء للبيهقى ص ٦٢٢ طبعـة اوربة

وفيما هو فى نيسابور لا يكاد يمضى فيها عاما تنشب الحرب بين السامانيين أصحاب السلطان والغزنويين ، فيترك نيسابور الى سجستان ، ولكن الطريق ما يكاد يحتويه حتى يخرج عليه اللصوص مرة أخرى فيسلبوه كل ما معه ويجردوه من كل ما يملك ولا مغيث ولا مفزع ٠

وكما نبت هذه البلاد التى ورد ذكرها قبل سجستان بالبديع نبت به سجستان ، فاذا هو يتركها الى هراة بأفغانستان ، وكان الضنى قد نال منه وبلغ به الكد أقصاه ، واسعفه القدر فأصهر الى رجل من رجالها كان على حظ من الثراء ، فأثرى البديع فى ظله واستقامت له الحياة ، فاخلد الى الراحة وعاش بهراة لا يبرحها الى أن مات فى سنة ثمان وتسعين وثلثمائة ٠

هذا شىء لف حياة البديع أكداء ومعاناة فانضم الى ما التفت عليه البيئة من مثله ، فغذى هذا وذاك عقله وملأ نفسه ، وما كان عقله بالعقل الغافل ولا كانت نفسه بالنفس غير الواعية ، فما أن دخل هذا الى عقله والى نفسه حتى كانت منه تلك المادة التى استقى منها ونبعت على لسانه وجرى بها قلمه ٠

ينضم الى هذا العوز الذى الح على البديع والجأه الى الرحلة يطلب الحياة على صورة تتفق ومكانته ولا تهبط به الى مستوى السائلين ، ماكان يفيض به العصر الذى احتوى البديع من أدب حول الكدية كان له شعراؤه ٠ وقد ذكر منهم الثعالبى فى كتابه « اليتيمة » شاعرين هما : الأحنف العكبرى وأبو دلف الخزرجى ، يقول الثعالبى عن أولهما أعنى الأحنف : (شاعر المكدين وظريفهم) ، ويقول عن ثانيهما – أعنى ابا دلف – : (شاعر كثير الملح والطرف مشحوذ المدية فى الكدية) ٠

وهذا يصور لك ما تعرض له البديع مرتين من خروج اللصوص عليه ، وما ساقه الثعالبى عن شاعرين فرغا بشعرهما للكدية ، تلك الروح السائدة فى هذا العصر ٠

فدخول البديع بمقاماته على هذا اللون الأدبى الذى للسائلين فيه نصيب كانت تمليه متاعبه وكانت تمليه البيئة المضطربة المعوزة ، وكان يمليه ويشجع عليه ظهور ادباء الى جانبه يقولون فى هذا اللون . فالبديع على هذا كله يصور البيئة ويتحدث عن الشعب ويعالج شيئا يعانيه الشعب ويرزح تحت عبئه الثقيل ٠

***

وأحبك بعد هذا أن تعرف أن البديع كان تلميذا لابن فارس ، وقدم ابن فارس فى اللغة ملحوظة : اذن فلقد أثرى البديع اثراء لغوياوكانت له منه حصيلة لفظية واسعة نشأت تساند حصيلته الأخرى المعنوية ، فلم يكن غريبا عليه أن يتحكم فى اللفظ هذا التحكم الذى تكشف عنه مقاماته ٠

وأحب أن أزيدك أن البديع أول ما قال مقاماته كان حين نزل نيسابور ، بعد الرحلة التى تعرض فيها للصوص ، فكانت تلك المقامة الأولى حول هؤلاء اللصوص ، وما فعلوه به ، ثم مضى يملى بعد ذلك ما كان له من مقامات ٠

***

بقى أن أخلص بك الى الحكم على هذا اللون من القول الذى كان للبديع فضل التجديد فيه ٠

فهو لا شك من اللون الثانى من ألوان القول الثلاثة التى بسطتها لك ، أعنى أنه من اللون الثائر الناقد ، فهو يحمل الثورة على ذاك المجتمع الذى عاش فيه ويحمل النقد لتلك البيئة التى احتوته من همذان الى هراة ٠

والقارىء لمقاماته يرى فيها التصوير الرائع لهذا كله ، وما أرى المقام يتسع لعرض شىء منهاوحسبى أن أشير اليها ٠

لقد أحس البديع البيئة احساس الأديب الثائر، ونقد البيئة نقد الأديب الناقد ، وعرض الشعب فى أوفى صوره ليحرك الألم ويثير الرحمة ٠

وحين استقامت للبديع نفسه استقام له لسانه، وكان فى أدبه ينظر الى الناس نظرتين : نظرة من يحرص على تحريكهم لما يحيط بهم ، ونظرة من يحرص على ألا يهون لسانهم ، ومن أجل النظرة الأولى صور لهم البيئة بما تضج به ، ومن أجل نظرته الثانية عمد الى ذلك الأسلوب الفخم الضخم ٠

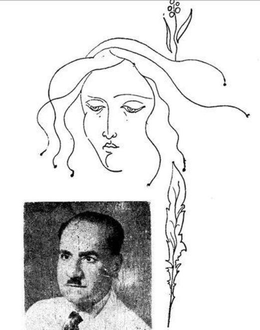
ولقد كانت الـــدولة العـــربية على شفا انهيار لغوى الى جانب الانهيـــار الاجتماعى ، لهذا شمر البديع للثانية بنقده ،ووجدلزاما عليهأن يشمر للأولى بأسلوبه ، حتى يضمن للناس من حوله أن تستقيم حياتهم وتستقيم لغتهم • ولو قصر البديع الأديب صاحب الرسالة الاجتماعية فى الثانية لكان ملوما ، ولو قصر البـــديع الأديب صاحب الرسالة اللغوية فى الأولى لكان ملوما •

وما أراد البديع بالاغراب فى لغته معاياة ، ولكنه أرادهذه الرسالةاللغوية ،وماأراد البديع بسوقهأخبار الكدية التمليح والطرافة ولكنــه أراد هــذه الرسالة الاجتماعية • وهـكذا كان البديع صاحب رسالتين فى مقاماته التى حذا فيها حـذوه الحريرى ، ثم مضى من بعدهما خلف كثيـرون يحـذون حذوهما ، منهم من خال ان المقامة قول عند الاغراب يقف وعند الصناعة اللفظية يجمـــد ، فجـــردوا هـــذا الفن من صفته الحية الخالدة فصرفوا الناس عن هذا الفن ، ومنهم من ضم الى الاغراب والفصاحة ما ضمه اليها البديع فعاشت مقاماتهم وأقبل الناس عليها •

غير أن هذا الفن أهمل ظلما وتكاد تكون مقامات عبد الله فكرى (١٨٩٠ م) وابراهيم الأحـــدب (١٨٩١ م) آخر ما ألف فيه ، فقد تركـه الأدباء تركا ، اما عن اساءة ظن به ، واما عن عجـــز أن يدركـــوا أمـده ، وفى كلتيهـــما خســـران ، وفى كلتيهـــما فقــــدان للـــون من ألـــوان الأدب فيه الرمزوفية الخيال وفيه العلم الغزير وفيه الأسلوب الـــذى نحرص على أن يلقنه الأبناء ولا يفوتهم فتفوتهم اللغة • ثم هو الفن الأدبى الذى يتسع لحس الشعب وآلام الشعب وأحداث الشعب ويربط مالهم بما لغيرهم ليكون أبلغ فى العظـــة وأنفع فى العبرة وأجدى للوثبة •

وما أظن فنـــا غيـــره من فنـــون القـــول يتســـع لما يتسع هو له • فهـــل من رجعـــة الى المقـــامات ، اذ هى أدب الشـــعب حقـــا ، وهل الأدب بألوانه ــ مادام لا يبعـــد عن البيئة ــ الا للشعب الذى تنتظمه تلك البيئـــة ، وهو أولى بتلك التسمية ، أن صور بلغة التدوين ، وأعرى من تلك التســـمية ان صور بغير لغة التدوين • اما تلك التفرقة الجديدة التى جردت الأدب ، الـــذى يصدر بلغة التدوين من شعبيته ، فهى تســـمية مغرضـــة أريد بها النيـــل من أخص صـــفات الأدب ، وهى لغته ، ليحيا الشعب نصفين أولا ، وليموت نصـــفه الحى ويطغى نصفه الهامد ثانيا ، ويغدو الشعب هملا لا يجد لأدبه هذا الثوب الرائق الذى يسكو الآداب جميعا • الا فلننظر الى الشعب على أنه كل لا يتجزأ ، نأخذ بيـــد الكابى ليستوى مع القائم ، ولا نقعد بالقائم ليستوى مع الكابى•

خالد الجرنوسى الإنسان والشاعر



بقلم: مصطفى عبد اللطيف السحرتى

فى يناير من عام ١٩٦١ مات خالد الجرنوسى ، مات انسان اعتنق المثل العليا ، وهام بمبادىء الحرية والديمقراطية والوطنية ، وعاش يدافع عنها وعن رجالاتها دفاع الكماة الأبطال ، عاش يقتات من الزهد والحرمان ، عيشة الفيلسوف القانع والصوفى العابد ، غير ناظر لغنم ، ولا متطلع لمثوبة ، بل مضحيا بنفسه فى جيل سابق من الأدباء تقلب جلهم مع المصلحة تقلب الحرباء ·

انى لاحسبنى أعيش معذبا ... لو كنت قد فرطت فى ايمانى
وأخال أن الارض تلعننى اذا ... وجهت وجهى شطر وجه ثان
ضحيت أهلى فى سبيل عقيدتى ... وشربت عذب رضاك بالحرمان(1)

على هذا الايمان بالمبادىء السامية عاش هذا الانسان طول حياته ، عاش روحا على الأرض يجاهد ، بقلم ولسان من نار ، الطغاة والمتجبرين والوصوليين والمتقلبين ، يتغنى بالديمقراطية فى عهود الظلمات ، يتغنى بها كنظام وأسلوب للحياة ، نظام يقضى على جبروت الحكام وينشر الأمن والسلام فى بلده الحبيب ، وكأسلوب للحياة يسوى بين الناس أجمعين أسلوب يجعل عريض الجاه يسير جنبا الى جنب مع فقير الحال ، ويعدل بين الحاكم

(1) ديوانه « قلوب تغنى » ص ٣٢

ذى السلطان وبين العامل المغمور ، وفى ذلك يقول مخاطبا الديمقراطية الغالية :

سفهت حكم الحاكمين بأمرهم ... فمحاه من فوق البسيطة ماح
واقمت للدستور حكما لم يزل ... دين الجماعة صين فى الالواح
حرمت قتل الفكر فى اشراقه ... ومنحته حرية الافصاح
وجعلت للفن الجميل قداسة ... تسمو به كقداسة الاصحاح
هذا النظام وأن أحيط بأهله ... سامى المعالم ظاهر الاوضاح
يطوى الفضائل كلها فى ظله ... ويحيطها من نوره بصباح
يمشى عريض الجاه فى منهاجه ... جنبا الى جنب مع الفلاح
الملك فى سلطانه وجلاله ... كالعامل المغمور والملاح (1)

وبفصح عن حبه بل تولهه ببنت من بنات الديمقراطية وهى « حرية الفكر » فيخصها بقصيدة مستقلة من أروع قصائده ، ويناجيها كما يناجى الحبيب حبيبته يقول :

ابيت أهتف فى سرى بنجواك ... ويؤنس القلب أنى من ضحاياك
رضيت فيك مذلاتى فعشت بها ... وأى ورد حلا من دون أشواك
أصبحت لى مثلا أعلى شغلت به ... دون الامانى احساسى وادراكى
يا بدعة الله سواها وصورها ... تبارك الله فيما شاء سواك
حرية الفكر لا يسموك فى شرف ... الا الاله الذى للناس سماك
حبى لذاتك الهانى واذهلنى ... عن كل شىء فما أحببت الاك
روحى اليك على كفى أقدمها ... ويشترى المجد من بالروح فداك(2)

(1) ص ٥٩ من ديوانه السابق
(2) ص ٢٣ من ديوانه السابق

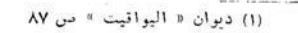
التزم خالد هذه المثل فى شبابه ، كما التزمها فى كهولته ، فى شعره القصصى الانسانى والدينى فانتقى من صفحات التاريخ البعيد ، قصة قارون هذا الاقطاعى المتجبر ، الذى تطاول على موسى الكليم ، وكاد له ، فاتفق مع امرأة فاسقة ان تدعى أن موسى زنا بها ليحلل رجمه ، فلما جيء بها أخبرت أن قارون لقنها هذه الدعوى الباطلة الفاجرة وانتصر موسى ، انتصر الحق على الباطل ، وانتهى مصير هذا الاقطاعى الفاسد المفسد الى زوال نعمته اذ خسف الله به وبداره الأرض ، وفى آخر هذه القصيدة يقول :

قال موسى اليك يا رب أمرى ... انت ابرأت ساحتى ابراء
انت بوأتنى مكانا رفيعا ... انت جنبت آل موسى البلاء
فتلقى من السما كلمات ... فهو يحنى برأسه اصغاء
قال : يا ارض قد بغى فخذيه ... ثم ضميه ضمة عسراء
وهو يرجو ، فلا يغاث ويدعو ... أذنا عن دعائه صماء

فهو ينتقى هذه القصة ليكشف عن مآل البغى وعاقبة الظلم الوخيمة فى كل عصر قديم أو حديث ، وينتقى من التاريخ العربى حادثا فرديا كبيرا فى معناه ، هو ما وقع بين ابن عمر بن العاص والفارس المصرى ، الفارس المصرى الذى سبق ابن الأمير فى السباق فى مهرجان فخم ، مما جعل ابن الأمير يضرب المصرى الفائز ، وجعل المصرى يهرع شاكيا الى عمر بن الخطاب ، فيأمر عمر باحضار عمرو وابنه ويطلب الى المصرى أن يضرب ابن الأكرمين فى موسم الحج يقول :

قال: يارزق: خذ عصاى فضعها ... حيث ترضى ولا تخف عقباها
دونك ابن الكرام فانهض اليه ... واضرب الهامة التى تخشاها
ذاك يوم القصاص فاضرب كريما ... يحسب الناس أعنزا أو شياها
انما الناس فى القصاص سواء ... هكذا جاء فى شريعة طه (1)

وعلى هذا سار خالد فى حياته وشعره ملتزما فكرية لا يحيد عنها ، فكرية تنتظم مبادىء الحرية والديمقراطية والعدل ، فكرية كانت عزيزة فى عهده بين الأدباء ، فكرية لا يعتنقها الا الشجعان الأوفياء ، فكرية لقى فى سبيلها الاضطهاد والايلام ، والايذاء ، ويذكر له الذاكرون حملاته على الطغاة من حكام العهود الغابرة ، وعلى كل من خاس بالعهد ، ومرق عن المبدأ من الأدباء ، وجحد فضل العاملين المجاهدين للوطن ، ولعل قصيدته « المارد » فى ديوانه « قلوب تغنى » التى حمل فيها على كاتب جهير ، مرق من الصف آية قائمة على نفوره الشديد من المتقلبين ،


(1) ديوان « اليواقيت » ص ٨٧

وناكرى فضل العاملين ، وعلى التزامه عاطفة الوفاء النبيلة التى كانت تجرى فى جوارحه جريان الـــدم وقد جاء فيها قوله :

أنا شاعر روحى على كفى وقد ... يندى على الاخوان قبل لسانى
أنا من يرد علـــى الوفى وفاءه ... حللا مجددة من الوجـــدان
يجنى على الغادرون وربمـــا ... لانت جوانب غرتى للجـانى
ولربما شاهت وجوه ذنوبهـم ... فجلوتها بالصفح والغفران (١)

هذه المثاليـــة العاطفية فى شعره الســـياسى والاجتماعى كانت اقوى ما تكون بروزا فى شـــعره الغزلى الذى اصطبغ بصبغة روحية عذرية مجـردة من النزوات ، فقد قام على حب أقرب ما يكون الى العبادة يبغى به الى الجمال لذاته ويسمو به الـــى الخير والى الابداع الفنى ، يقول :

سوف يروى كـــل جيـــل ... قصتى بعـــد وفـــاتى
قصـــة الحب تعـــالى ... عـــن جميـــع الشهـــوات
وسما بالـــــروح حتى ... جـــاءها بالمعجـــزات (٢)

حب فتاة ألهية ، كما يصفها ، يشـع من الله فى قلبها شعاع ، ويسمو بروحه وروحهـا الى اقمم حب زاد شعوره ارهافا ، وأفاض عليه رقة على رقة ونبل من فنه وتصويره وفى ذلك يقول :

ما بال حبك قد ألان شعورى ... وغدا على عنت الزمان نصيرى
وأرانى الدنيا بوجـــه باسم ... ما كان قبل هواك فى تقـديرى
أحببت أشعارى وكنت كرهتها ... ولمحت فيها دقة التصـــوير
أودعت روحى من غرامك شعلة ... ضاءت لموسى فى ظلام الطـــور
قدسية أحرقت فى جمراتهـــا ... دنسى فما أبقيت غير يســـير
والنـار مصهره فمـــاذا ضرنى ... لو طال فى لفحاتها تطهيرى (٣)

وكل قصائده الغزلية تجرى على هـــذا المنوال من الطهر والعفة ، وتشع منها نفحات صوفيـــة ، وتضم معانى جديدة فى صياغة طليقة متحررة ، ومن شواهد ذلك ما نلحظه فى قصيدتيـــه « دموع » و « حديث النسائم » وقد جاء فى هذه الأخـــيرة قوله :

لـمـا لبست هـــواك جـــددنى ... واضاف أعمارا الى عمـــرى
الساعة البيضاء من أجـــلى ... أبقى على روحى من الـــدهـــر
والكوخ فى البيـــداء يجمعنـــا ... اجدى لروحينـــا من القصـــر
والحقل والراعى يطوف بنـــا ... أشهى بعينينا من المصـــر
والشاطىء الزاهى خمـــائله ... يزرى بكل شواطىء البحر (٤)

ولأمر ما انقضى هذا الحب العذرى كما ينقضى الحلم الجميل ، فاذا بالشـــاعر يستشعر أزمة

(١) ص ٨٨ من ديوانه « قلوب تغنى »
(٢) قصيدة « لا تبالى » بديوانه « قلوب تغنى »
(٣) قصيدة « شعورى » بديوانه « قلوب تغنى » ص ٥٣
(٤) ص ٧٣ من ديوانه « قلوب تغنى »

روحية ، واذا بالوساوس تطوف براسه ، ويثـــور أنينه وحنينه وشجنه ، فيقف عاكفا علـــى ذكراه صافى النفس متسامحا ، ومن قبل أثار الفراق فى قلب محيى الدين بن عربى مثل هذا الشجى والأنين عندما أحب فتاة أيام عمرته بمكة (١) ولنقف وقفة قصيرة مع خالد وهو يذكر هذا الحب الذى شجاه وابكاه ، وهذ قواه فى هذه الفترة :

أين الحبيب الذى قد كان يصحبنى
الى زهـــور الربى فى ثوبه الورد
أحـــاله الدهـر انسانا يخاصمنى
وكـــان روحا سرى من جنة الخلد
وكان حبـــا أبينا أن نسميـه
شيئا من الحب أو شيئا من الود
يا أيهـا الشوق قل لى ما نهايتنـــا
لم تبق منى على عظم ولا جلد
هدت قواى صبابات أعيش بهـــا
كما يعيش على نسك له غندى
أنا الوفى لآثارى اخلدهـــــا
ولو جرى الامر من أحبابنا ضدى (٢)

ولم يطل به هـــــذا الشجى ، فقد وعى شيئا جديدا سرب الى نفسه ، وعى أنه هفا فى اعتقـاده أنها كانت ملكا ، وهو لا يهوى الا كما يهوى الملك ، ولذا لاذ بالسماء يسألها عن ملاذ يلوذ به ، ليخرج من أزمته ، فوجد ملاذه فى باحـــــات التصوف ، والهجرة العذرية الى الحب الصوفى ، والى التفكير والتأمل فى أسرار الكون وخالقه ، وفى الاتصال به ، وبمن أخلصوا له الحب ، فى محمد بن عبد الله ، وفى آله وعترته ، وتولاه نوع مما يسميه المتصـــــوفة بالوجد أو الجذل الروحى الذى يغيب فيه المرء عما حوله ، ويستغـــــرق فى تأمله الغيبى متحررا من ذاته !!

ولعل أصدق واروع شاهد على هـــذا التطور النفسى ، ما نلمسه فى قصيدته « الجمال الهـــائم » بديوانه « اليواقيت » ، وهى ألمع ياقوتة فى يواقيته ، وقد مهد لها بقوله :

« نفحة زهر ، ونشوة عطر ، وبسمة سماء ، ولفتة ظباء ، وريحانة صحراء ، فاضت بها أساكيب القنال واشراقة الصحراء على الرمال ، انها انطلاق من الاسر فى دنيا الخيال ، وسمـــو بالاحساس فوق دنيا الناس »

(١) الحب الالهى ـ للدكتور محمد مصطفى حلمى ص ١٢٥
(٢) ص ٧٢ ـ قلوب تغنى

وقد استهلها بقوله :

تلفت أنظر ركب الجمال ... يلوح مع الصبح فى موكب
وند من الحرم الفاطمى ... غزال تسرب من مهرب
تألق فى وجنتيه الضحى ... وأشرق اشراقة الكوكب
وأقبل يفتح باب الجنان ... على روضه المطرب المعجب
تمليت أنهل من حسنه ... فيسكب خمرا على خاطرى
وأسكر نشوان من طرفه ... ومن ريحه العبق العابر
وفى صحبة الظبى جئت السماء ... وطوفت أبحث عن صاحبى
أسائل عنه الخلاء الرحيب ... وما زال يزحف فى جانبى
أقول : ضللت سواء السبيل ... وطوفت بالعجب العاجب

وهذا ذوبان فى الجمال ذاته ، جمال يشع من الأشياء والفاتنات ، ومزج بين جمالهن ومرائى الطبيعة ، ورموز خمرية تنطوى على السكر والنشوة الروحية لا يعرفها الا ذوو القلوب الصافية من المتصوفة ، وهذه القصيدة فى الحق ، نقلة بارعة فى فن « خالد » الشعرى : اشتراك العقل الباطن والواعى فى خلقها ، وهى فى نظرى تمثل بذرة التطور من الحب العذرى الى الحب الصوفى .

وهذا الحب هو من بنات العاطفة البالغة حد السمو ، العاطفة التى كان يتغنى بها فيقول مخاطبا اياها فى قصيدته « العاطفة » :

طهرتنى من طينتى وبعثتنى ... روحا يرف مع النسيم الوانى
وخلقتمن صمتى وطول تواكلى ... دنيا من الاشعار والالحان
روحى وروحك من نسيج واحد ... وان استبد بحمله جسمان

فهذا الذى كان يعد العاطفة روحا مثل روحه قربنا الى حقيقة حبه الصوفى ، وهذا الذى يقف فى مرائى الطبيعة يستشعر الهمس دائرا فى أعماقه فى قصيدته « فى أحضان الطبيعة » يقربنا أيضا الى حقيقة هذا الحب الطهور وفيها يقول :

اذا مشت النسائم فى رياض ... وجرجرت الذيول على قناة
وجدت لها ارتياحا فى صميمى ... وهمسا دائرا فى عمق ذاتى

وهذا الذى يرفع العاطفة الى اعلى مكان ، ويحس بالنسيم يهمس فى عمق ذاته ، انما يكشف عن دعامتين تقوم عليهما النزعة المتصوفة العميقة(١) ، ومن السهل اذا ادركنا ذلك أن نلمس اتجاه «خالد» الى الله فى ديوانه « قلوب تغنى » فى مثل قصيدته « عبادة » التى يدعو فيها الى عبادته جل شأنه ، ويصفه وصفا فيه جمال واصالة يقول :

هو نور يشع فى كل نفس ... نافذ كالشعاع فى كل ظل
يلهم النملة التى تزدريها ... كيف تأتى بقوتها أو تخلى
ويرى النحل وهى بين الخلايا ... مجتنى الشهد بين زهر وفل
كل شىء يسير وفق نظام ... فى يديه محكم مستقل (٢)

ونلمس هذا النزوع الصوفى بارزا فى ديوانه « اليواقيت » الذى وعى أحداثا تاريخية وشخصيات صوفية احتفى بها خالد أيما احتفاء .

فها هو ذا يحدثنا عن الخضر عليه السلام حديثا طويلا ، يدير فيه حوارا بينه وبين سيدة تقية ، تذكر له بركات الخضر أو سان جورج كما يسميه الفرنجة ، وينظم ما ورد فى سورة الكهف من أعمال خارقة له عندما خرق السفين فى البحر ليخلصها من أحد العتاة ، وقتل غلاما ليخلص أبويه ، وأقام جدارا ليوارى تحته كنزا لصبية صغار . ويروى ما حيك فى الشرق والغرب من القصص حوله ، لأن خلف الجدار أسرارا رهيبة ، ولأن وراء المرئيات أشياء خفية ، لا تدركها العقول ، وقد تدركها البصائر وها هو ذا يقص علينا ما رأته محدثته فتقول :

وأنا قد رأيته ذات ليل ... بين نومى ويقظتى والتفاتى
هابطا من سمائه يتجلى ... فى محياه رائع القسمات
فى ثياب كأنها النور بيض ... وهو فيها كلمحة المشكاة
قلت يا شيخ من تكون فانى ... همت عشقا بحب تلك الذات
قال : سان جورج ان اردت والا ... فأنا الخضر صاحب الخطوات
أنا عبد ظهرت قبل « لموسى » ... وهو يتلو صحائف التوراة
حينما ظن نفسه بلغ العلم ... وأوفى على الغايات
انفى «الكهف» قصتى وهى تتلى ... فى المحاريب ساعة الصلوات

وبعد هذا التاريخ الغارق فى القدم ، نراه يحمل النسيم شعره لروضة المصطفى ويقف بجاهه فى ضراعة وتوسل ، متحدثا عنه عليه الصلاة والسلام وعن أعماله ، وعن اسرائه ومعراجه ، ونراه بعد ذلك ، يترنح بذكرى الحسين ريحانة أهل الجنة ، ويحمل على هذا الانسان الاثيم « اسلم » الذى حمل رأسه الشريفة الى يزيد الطاغية ، والذى طاف بالروضة الشريفة يجهش بالبكاء ، طالبا الرحمة ، ولا رحمة لمثله :

صائحا والدموع بلت لحاه ... يا رحيما وما أظنك ترحم

فيراه فتى يسأله عن قولته الأثيمة :

قال يا شيخ فى المقام وتدعو ... دعوة اليأس ان ربك أرحم
قال يا شيخ هل ظلمت يتيما ... قال ، بل اننى لاطغى وأظلم
قال يا شيخ هل كفرت برب ... انما الكفر فى الذنوب المقدم
قال انى فعلت أكبر منه ... ذنب ابليس من ذنوبى أرحم
قال انى شهدت قتل حسين ... حينما حل بالعراق وخيم
فأخذنا الطريق طولا وعرضا ... وتركناه ظامئا يتألم
وسيوف اليزيد تنهل منه ... وهو بالسيف ضاربا يتقدم
لم أجد فى الوجود أشجع قلبا ... من حسين ولا أعز وأعظم
طاح أنصاره وبعض بنيه ... وهو كالطود شامخا ليس يهزم
وأنا قد حملت رأس حسين ... ليزيد غنمت أشأم مغنم
ويزيد الاثيم ينكت بالعود ثنايا ... الحبيب زهوا وينعم

(١) « الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية » ص ٢٤٦ الدكتور محمد غنيمى هلال
(٢) ص ١٠٧ من الديوان

وهكذا ظل خالد يلهج بذكر محمد صلى الله عليه وسلم وعترته حتى قبيل موته اذ دبج قصيدة فى ١٣ ينساير ١٩٦١ عن زينب بنت رسول الله وأخت الحسين عليه الرضوان ، وفيها يقف موقف الصوفى المتوله الواجد مخاطبا اياها بقوله :

يا مورد الظمآن انى باسط   كفى اليك وفى حماك المصدر
هلا مننت على النزيل بجرعة   من فيض نور الله لا تتعذر
أعشى ظلام الطين عين بصيرتى   ولديك مصباح الدجون منور
وكريمة الابدى، وضعت فها يدى   مدت اليك لعلها لا تقصر

ثم يقول :

حرم لزينب ما غشيت رحابه   الا وطالعنى الحسين وحيدر
وذكرت مولانا الرسول وقوله   هم عنصر منى ومنى العنصر

واستمر يلهج فى القصيدة بذكر الحسين .

وهكذا يفعل الصوفيون فى لهجهم بالله ، ولهجهم برسوله الكريم ، وبريحانتيه الحسين والحسن ، وأبنائه وحفدته المكرمين .

وليست الصوفية فناء فى الله أو اتحادا أو تقمصا ولا لهجا برسله واوليائه ، ولكنها فى صميمها دعوات عاطفية صادقة الى الجمال فى ذاته ، والى الحقيقة ، والى حب الخير ، والى الفضيلة ، والى حب الوطن ، فقد رأينا خالدا يلهج بالدعوة لكل هذه المبادىء ، فى شعره الغنائى وفى شعره القصصى على سواء .

رأيناه فى صدر شبابه يلهج بذكر الحرية والديمقراطية والعدالة ، كما رأيناه فى شرخ شبابه يلهج بهذه جميعا وبالجمال المقيد ، ثم رأيناه فى كهولته يلهج بالجمال المطلق كما أسلفنا القول . كما رأيناه فى كهولته يلتزم جانب الفضيلة فى شعره القصصى ، وقصائده « الفرحة الكبرى » و« سلمى » و « جنية تحب » و « افاقة » هى دعوات صريحة الى حب الفضيلة ، ونفور شديد من الرذيلة ، وهو فى هذه القصيدة الاخيرة يكتل نقمته على هذه المراة التى حملت سفاحا من انجليزى أيام الحرب، وحملت طفلها وسارت به فى الطرقات ، تغرى الشباب بجمالها ، وفيها يقول :

فتاة كلما جزنا   بقصر العين نلقاها
فتعطى الطفل يمناها   وتعطى الناس يسراها
وتدعو كل همـاز   ومشـاء فيغشاها
فبئس السم والافعى   لمن مدت له فاها

***

شباب ليس يثنيه   عن اللذات وجدان
تراهم كلما بانت   لهم انسانة بانوا
فراش حيثما حلوا   قرود حيثما كانوا
وهم للخير أعداء   وللشيطان أعوان (1)

أما حبه للوطن والوفاء للمجاهدين من أجله فقد تحدثنا عنه فى صدر هذه الكلمة ، وقد ظل هذا الحب خافقا بين جوانحه ساريا فى انفاسه حتى النفس الاخير ، وتشهد بذلك قصائده « ثورة العملاق » الذى يمجد فيها ثورة الرئيس جمال عبد الناصر ويتحدث بذكر بطولته ودعوته القومية التى أشعل حبها بين قلوب أبناء الامة العربية ، وقد جاء فيها قوله :

لنا قومية ضمنت   لنا التبريز والغلبا
مشينا تحت رايتها   نحيى جيشها اللجبا
صلاح الدين ركزها   تظل الناس والحقبا
وعبد الناصر استقوى   فصاد بنبلها الشهبا

وتعلو نغماته الوطنية ويسمع هديرها فى قصيدته « كفاح شعب » فيتحدث عنه حديث المحب الواثق به ، وبقدرته على سحق الغزو والاستعمار فى كل عهد من عهود التاريخ ، ويذكر بطولاته فى مجاهدة التتار ، والصليبيين والمستعمرين الغربيين ، وفيها يقول :

فمن نيلى صنعت هدير لحنى   ومن جبلى الاشم مدرعاتى
ومن صوان أرضى صنعت جيشى   (م) ملامحه زئير ، من لغاتى
أنا الشعب الذى التهم البرايا   ودوخهم وكبر للصلاة

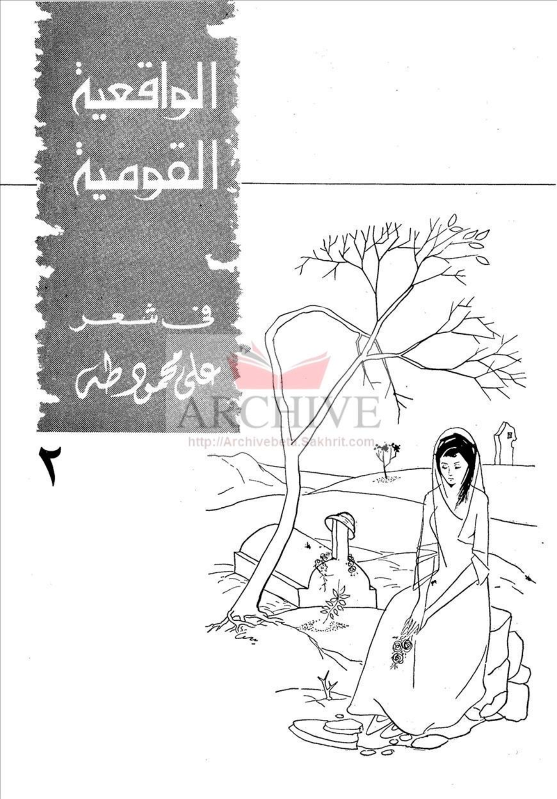
وهى قصيدة عامرة بلغت الستين بيتا ، ولا يتسع المجال ، لقطف أبيات أخرى منها فى هذا المقام .

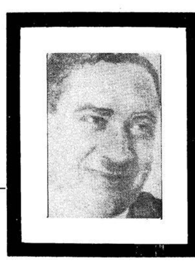
وبعد . فهذه لمحات من هذا الشاعر المثالى الوطنى المتصوف ، لمحات تكشف عن معدنه الصافى النقى ، وروحه الزكى الطهور ، الشاعر الذى قضى تجربة الحياة على الارض غريبا بين الناس ، حبيبا لقلة منهم . هذا الشاعر الذى سار فى لواء المتصوفة ، واقفا على أعتاب الحق ، يدق الباب حتى أذن له فانطلقت روحه اللطيفة النورانية الى ربها سعيدة قريرة بجواره . ونحن فى الواقع لا نرثيه ولا نبكيه انما نزف روحه الى الخلد والى المجد ، والى رحاب الحق ، وما مات خالد ، وقد كان مثالا حيا للمثل العليا ، وللعواطف الصادقة النبيلة والوطنية الحقة، والشعر الجميل ، أو كما يقول صديقه الشاعر الصوفى المعاصر محمود جبر :

ما مات يوما شاعر   فالشاعرون مشاعر
تمضى الرسوم وتستحيل   مشاعرا تتقاطر

---

(1) ص ٥ من ديوانه « اليواقيت »


الواقعية
القومية
في شعر
علي محمود طه
٢



بقلم: انور المعداوى

فى مايو من عام ١٩٤٨ ، قبلت الصنائع الخائنة تلك الهدنة التى عرضها الغرب المناصر لاسرائيل .. وبهذا التحول الشائن المريب ــ تحول الزاحف المنتصر الى متقهقر مهزوم ــ تجسم المعنى الحقيقى للنكبة .. وعقب ذلك مباشرة ، حبست الاذاعات العربية ــ أيام حكم الملوك ــ لحن « على محمود طه » عن فلسطين ، ولم تفرج عنه الاذاعة المصرية الا فى ذلك اليوم الذى تقرر فيه طرد فاروق ، بواسطة الانسان العربى الثائر فى مصر !

ومع ذلك فان شاعرنا العربى ــ وهو مثخن النفس بالجراح ــ لم ينس أن يطل من وراء جراحه على بقعة معينة من أرض فلسطين . ان ابتسامة الاحساس بالنصر ــ على الرغم من كل ما حدث ــ ما تزال تجد لها مكانا على فم وجوده .. لقد كانت « الفالوجة » ــ تلك البقعة المعينة من الأرض المقدسة ــ هى ضمادة العزاء التى وضعها وهو فخور فوق مكان الألم .. هذه القرية الصغيرة ، كانت البوتقة النفسية التى انصهر فيها معدن الجندى المصرى البطل ، وهو يدافع عن شرف ماضيه وحاضره وتاريخه الطويل .. لقد حوصر الجندى المصرى فى « الفالوجة » أثناء معركة فلسطين ، نتيجة لخيانة ملك عربى ، وانسحاب جيشه من جبهة القتال (١) . لقد ترتب على هذا الانسحاب المفاجىء ، أن انكشفت مواقع جنودنا فأحكمت من حولهم حلقة الحصار وتعرضوا لهجوم مستمر من الارض والجو . وثبت الجندى المصرى البطل رغم قلة عدده وكثرة تضحياته ، وأبى أن يستسلم .. كان صموده واباؤه وصلابته تمثل أروع الخطوط فى أجمل لوحة شرف ، يمكن أن تزين بها جدران التاريخ القومى للامة العربية . ومن خطوط هذه اللوحة والوانها المشرقة ، استمد شاعرنا « المصرى » مضمون هذه القصيدة يوم أن عاد أبطال «الفالوجة» ورءوسهم مرفوعة ، الى أرض الوطن .. يومها خاطب على محمود طه أبطال وطنه العائدين بهذه الكلمات :

أقدم فداك حديدها ولهيبها
واغنم مجادتها فأنت ربيبها

مجد الفتوح الغر أنت وريثه
والحرب انت على المدى موهوبها

ما الحرب، الا ما شرعت وما رأت
امم تذود عن الحقوق شعوبها

نادت فهب على الدماء ضريجها
يمشى ويقتحم السعير خضيبها

شرف المحارب، أن يعف سلاحه
ان جارت الهيجاء وهو حريبها

ليجير شعب أو يحرر أمة
لا تستباح ولا يضام نجيبها

شرفا كماة النيل أى بطولة
راع الكماة فنونها وضروبها

ومواقف لكمو تشيد بذكرها
دول وراء النار قام رقيبها

وملاحم الأبطال فى « فلوجة »
قصص الكفاح غريبها وعجيبها

« هومير » ما غنى بها « طروادة »
وكمثلها ما الهمته حروبها

(١) جبهة « اللد » و « الرملة » .

ابيات مقتطفة من قصيدة عنـــــوانها « موكب الأبطال » .. انها آخر قصيدة نظمها الشاعر قبـل أن يموت ، متوجا بها مجموعة أشعاره فى مرحلة الواقعية القومية . ويلاحظ هنا انه موصول الأواصر – كالعهد به دائما – بعروبته وماضيه .. فهو وان كان يتحدث عن بطولة الجندى « المصرى » فى مجال الفخر بقوميته الخاصة ، الا أنه يربط هذا الفخـر بجذور قوميته العامة حين يرد البطولة الى مصدرها التاريخى الاصيـل ، على ضوء الامتداد الوراثى لمجد الفتوح العربية .. فى زحمة الأحداث ومن خـلال تجارب النضال – سواء أرجعت وجوده بدوى النصر أم بدوى الهزيمة – لم ينفصل يوما عن تلك الجذور العميقة الضاربة فى أعماق التـاريخ .. فمن شرف المحارب العربى – والجندى المصرى صورة من صوره – أن يعف سلاحه عن العدوان ، واذا ما لوح بهـذا السلاح فى وجه اعداء الحياة ، فلكى يجير شعبا من الضيم أو يحرر أمة من القيود .. على مدار هـذا المعنى الانسانى ، يعبر « على محمود طه » عن اعزازه واكباره للجندى المصرى البطل ، الذى ضـحى عن طيب خاطر من أجل فلسطين !

لقد رأى فى احدى دول الغـرب المنتصرة عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية ، منظـرا مؤثرا تحول فى رؤيته الشعورية الى أمنية عزيزة .. رأى كمـا حدثنى ذات يوم ، منظر الجنود العائدين بعد الهدنة من ميدان القتـال ، فى موكب من مواكب النصر وقد ازدحمت الشوارع بالايدى المصفقة والاصوات الهاتفة وغصت الشرفات بالنساء الملقيات على رءوسهم بباقات الزهور .. وتمنى أن يرى هذا المنظر يوما فى بلاده ، تمنى ان يرى فيها جيشا ينتصر وحناجر تهتف ، وأيدى تصفق ، وزهـورا تلقى من الشرفات فوق رءوس مرفوعة .. وعاش حتى رأى هذا المنظر الذى تمناه ، هنـــا فوق أرض الوطن ، يوم أن عاد من « الفالوجة » موكب الأبطال .. ومرة أخرى – وفى موضـع آخر من قصيدته – يخاطب أبناء وطنـه العائدين :

يا أيها الابطال مصر اليكمـــــو
بالغـار يستبق الشبيبة شيبها
وعقائل خلف الخـدور هـــواتف
كالطير أذن بالصباح هبوبهـــا
ينثرن بالريحان فـــوق رءوسـكم
طاقات ورد ليس يذهب طيبهـــا
وعلى طريق المجـد من « فلوجة »
مهج حوائم فى التراب وجيبهـــا

شهداؤكم ودوا هناك لوانـــــهم
قـــدموا بالوية يروع خضيبها
هاتوا حديث الحرب كيف تطامنت
بكمو مفازعها وهان عصيبهـــــا
فى قرية محصورة كســــــفينة
فى لجة هاجت وماج غضــــوبها
كم حدثوا عنها وقالوا فى غــــد
للقاع تهوى أو يحين رســـــوبها
وبمصر والدنيا عيــون أجيـــة
الســـهد والالم الممض حبيبهــا
ايه حماة الشرق كم بجهــــادكم
تشدو العصور بعيدها وقريبهـــا

الجيش القوى الذى كان يحلم بأن يراه فى صورة معينة – راتها عيناه واستقرت فى ذاكرته – كـان اول امنية من امنياته .. ولقد كانت هذه الأمنيـة العزيزة وليدة شرعية لنوع من اليقين العقائدى ، مضمونه – كمال قال لى يوم أن قرا على قصيدته فى « أبطال الفالوجة » – أن جيشا قويا تملكه مصر كفيل بتحقيق املها فى القضاء على الاســتعمار ، وتصفية رواسبه التى كانت تعترض خط السـير لكل حركة من حركات التحرر ، وهاهو مجـرى التاريخ فى وطننا يثبت أن تجربة الحرية قد ارتكزت فى اتجاهها الايجابى الصاعد على قـــوة الجيش ، ودوره فى توحيد الـكفاح الـداخلى مســتندا الى القاعدة الشعبية .

واذا كانت أمنيته الأولى قد تجاوزت مرحـلة الحلم الى مرحلة الحقيقة ، فان امنيته الثانية وهى جلاء المستعمر عن طريق الجهود المشتركة للاحزاب السياسية ، كانت تبدو فى تلك الأيام عسيرة المنال .. ذلك لان التناحر الحزبى على كراسى الحكم ، وانقسام الشعب المنضوى تحت لواء الحزبية الى فئات متخاصمة ، قد بعثر الجهود التى كان يمكن أن تتجمع لتندفع نحو هدفها الكبير . من هنا كانت الوحدة – وحدة الاحزاب بخلافاتها المفرضة،ووحدة الشعب باتجاهاته المنقسمة – أمنية ثالثة فى سلسلة أمانيه . وعلى الرغم من أنه كان يقف بشـــعره وشعوره الى جانب حزب الاغلبية الشعبية فى ذلك الحين ، الا أنه كان يرجو لخلافات الاحزاب أن تزول ولأيدى زعمائها أن تتصافح ، حتى يستطيع الشعب أن يلتف حول مفهوم موحد للنضال من جهة ، وأن يفرغ – من ناحية أخرى – كل طاقاته المهـدرة فى معركة جماعية موحدة ، ضد اعداء الحرية وتطـور الشعوب . وفى الصفحة الأولى بعد المائة من « شرق وغرب » نختار هذه الأبيات الدالة الموحيـــة من قصيدة عنوانها « مصر » :

هـــوى لك فيه كل ردى يحب
فديتك . هـــل وراء الموت حب ؟
فديتك مصر كل فتى مشـــــوق
اليك ، وكـــل شيخ فيـــك صب
أراك واينما وليت وجـــــــهى
أرى مهجا لوجهـــــــك تشرئب
فيالك مصر . ما لجـــــلال امس
علته غبـــرة وطـــــــوته حجب
أكان دم الفدائيين صـــــــــدقا
وأصبح وهـــو بعد الامس كذب
فيهدم ما بنى ويقال شـــــادوا
وتصدع وحـــدة ويقـــــال رأب
علام اذن أريق بكـــــــل واد
فأورق مجدب وأنار خصـــــــب
أأرحام مقطعـــــــــة وأرض
تعادى فوقها أهل وصــــــحب
وأسواق تباع بهـــا وتشــــرى
ضــــمائرهن للاهواء نـــــهب
تحررت‌الشـــعوب فكل شـــــعب
طليق والمجـــال اليـــــوم رحب
أنلعب والزمـــان يقول جــــدوا
ونرقد والحيـــاة تصبح هبـــوا
فلا تقفوا بحريــــات شــــــعب
وآمال له للمجـــــد تصــــبو

بقدر ما رأيناه ثائرا هناك على أبناء وطنه العربى الكبير ، تلك الثورة التى اندلعت فى شعره احتجاجا على تفرق كلمتهم ازاء محنة فلسطين ، نراه ثائرا هنا ضد أبناء وطنه المصرى وعلى نفس المستوى الاحتجاجى الصارخ ، المشفق من عواقب الفرقة والخلاف وتصدع الصفوف .. انه يبدأ قصيدته بمطلع عاطفى لأغنية حب ، وكأن حب مصر هو الساحة الوحيدة التى يجب أن تلتقى فيها – على الوفاق والمودة – كل غايات النضال للجموع المصرية . وهو يذكرهم بتضحية الفدائيين وبالدم المراق ، حتى لا ينسوا شرف الدلالة لمفهوم البذل والعطاء .. ولعله كان يهدف – عن طريق السخرية الايحائية – الى ان يشعر المتخاصمين حول كراسى الحكم بأن المفارقة المؤسفة فى حياتهم ، تتمثل فى المقابلة بين شباب ضحوا بأرواحهم فى سبيل مصر ، وبين شيوخ لا يقبلون أن يضحوا بمطامعهم وهى أهون ألوان التضحية ! ان أهواءهم وتفرق كلمتهم تعوق فى رايه مجرى التيار التحررى لشعب يريد الحيـــاة ، فى عصر نبذت فيـــه الشعوب خلافاتها واتحدت وتحررت ورسمت لخطوات مستقبلهامعالم الطريق

لقد كانت قصيدته التى حملها كل آمال غـده فى الجيش – تلك التى حيا بها أبطال الفالوجا عام ١٩٤٨ – هى اخر قصيدة توج بها كما قلنا مجموعة أشعاره القومية .. وهو تحول منطقى مصدره اليأس من الاعتماد على رجال السياسة ، فى تحقيق تلك الآمال المرتبطة بالغد القريب . الامال التى‌كان أهمها جلاء المستعمر عن ارض بلاده ، وفى أعقابه كل الجراح المتخلفة من آثار القيود . وحول هذا المعنى الأخير وفى الصفحة الثامنة والأربعين من « شرق وغرب » تطالعنا هذه الأبيات التى اختتم بها – فى عام ١٩٤٦ – قصيدته التى يودع بها مصر وهو يقوم باحدى رحلاته البحرية الى‌أوربا ، وعنوان القصيدة « تحت الشراع » :

يا بحر مابك مابى ، مصر ما بعدت
ولى اليها بهذا الشعر اســــراء
عجبت والعصر حر كيف فى يدهـــا
هـذا الحـديد له حـــز وادمـاء
أقسمت لا رجعت بى فيك جـارية
ان لم تجىء عن جلاء القوم انبـاء
وان مصر بحرياتها ظفـــــــرت
فاهلهـــا اليوم أحـــرار أعـــزاء
أقسمت ، الا اذا نادت بفتيتهـــا
فهب مستقتل عنها وفـــــــداء

كان قلبه موزع العاطفة بين وطنه العربى فى مصر ، وأوطانه العربية الأخرى فى فلسطين وسورية ولبنان والسودان والمغرب .. كان يعيش تجربة القيـــد وتجربة الحرية لكل وطن من هذه الأوطان ، ولم تكن المناسبة القومية هى التى تملى عليه المــوقف الالتزامى وانما كانت المعايشة النفسية هى التى تمليه .. المعايشة النفسية للاحــــداث التى تضطرب من حوله هنا وهناك ، وتصنع مصيره كواحد من ابناء الأمة العربية المدركين بتجـــاربهم وثقافتهم مقومات هذا المصير . وبمعنى آخر . لم تكن المناسبة أكثر من وعاء تاريخى يصب‌فيه‌مشاعره النفسية والعقائدية المختزنة ، والتى جاء وقتهـــا لتتدفق وتفيض . من هذه الزاوية يمكننا ان نتبين حقيقة المناسبة فى شعره وشعر غيره ، ممن كانـــوا يتلقفون المناسبات كواجب قومى يخشون أن يلامـوا عليه اذا أهملوا القول فيه . ومن هذه الزاوية ايضا نفهم سر اعجابه بل وافتتانه بكل نموذج بطـــولى ينبثق من أرض وطنه العربى الكبير ، لأن هـــذا النموذج يمثل كما قلنا واجهة العـــرض البشرية لنضال أمة .. كانت هذه الواجهة فى فلسطين هى « فوزى القاوقجى » ، وكانت فى مصر هى جندى « الفالوجة » ، وكانت فى سورية هى « يوســـف العظمة » ، وكانت فى المغرب هى « عبــــد الكريم

الخطابى » كما كان شعره واجهة عرض فنية لكل هذه الواجهات .

« فى فجر يوم ٢٤ يوليو سنة ١٩٢٠ ، سار الى ساحة ميسلون القائد السورى العظيم « يوسف العظمة » مدافعا عن دمشق بما أمكن حشده من جنود سورية البواسل ، مواجهـا هجوما مفاجئا لجيش فرنسى يفوقه أضعافا فى العدد والعتاد ، فكان ذلك البطل الصنديد أول مستشهد فى المعركة ، وكان استشهاده رمز الوفاء ومثل الفداء ، واول جذوة نفخت نارها فى الثورة الوطنية السورية التى انتهت اخيرا بتحرير الوطن من ربقة الاستعباد . ان ذكرى شهيد ميسلون أجمل تحية يقدمها الشعر اليوم لدمشق المحررة المستقلة فى ديسمبر سنة ١٩٤٦ . »

بهذه الكلمات قدم الشاعر لقصيدته « شهيد ميسلون » فى الصفحة السابعة والخمسين بعد المائة من ديوان « شرق وغرب » :

هب الكمى على النفير الصادح
مهلا ! فديتك ، ما الصباح بواضح
أى الملاحم بين أبطال الوغى
فجئتك بالشوق الملح البارح
فقضيت ليلك لا هدوء ولا كرى
ووثبت فى غسق الظلام الجانح
هى صيحة الوطن الجريح وأمة
هانت على سيف المغير الطامح
يا ميسلون شهدت اى رواية
دموية ورايت اى مذابح
ووقفت مثخنة الجراح بحومة
ماجت بباغ فى دمائك سابح
تتأملين دمشق .. يا لهوانها
ذات الجلالة تحت سيف الفاتح
جرت حديد قيودها وتقدمت
شماء من جلادها المتصايح
نسيت أليم عذابها وتذكرت
فى ميسلون دم الشهيد النازح
من هب فى غسق الظلام يحوطها
بذراع مقتتل وصدر مكافح
يا يوسف العظمات غرسك لم يضع
وجناه أخلد من نتاج قرائح
قم لحظة وانظر دمشق وقل لها
عاد الكمى مع النفير الصادح !

هذه أبيات من قصيدة قيلت بمناسبة استقلال سورية .. لم ينظر شاعرنا الى المناسبة على أنها واجب قومى يخشى أن ينتقد اذا لم يقم نحوه بواجبه الفنى ، كلا .. وانما المناسبة كما قلنا لم تكن أكثر من وعاء تاريخى لشعور التقدير المختزن فى النفس لرائد الكفاح السورى ، وقد آن أن يصب هذا الشعور فى ذلك الوعاء . ومن جهة أخرى فلأن يوسف العظمة بعد ذلك ، هو القسمات الاصيلة لوجه الامة السورية فى أكثر الاوضاع امتيازا بالنسبة الى عدسة التصوير !

ومن يوسف العظمة ـ وفى نفس هذه الدائرة التفسيرية والتقييمية ـ ننتقل الى بطل الكفاح المغربى عبد الكريم الخطابى ..

« هذا البطل العربى أمير الريف ، وزعيم « ورياغل » أكرم وأقوى القبائل العربية بمراكش ، دفعته حميته واباؤه الى الثورة على الاستعمار الاسبانى فى بلاده ، فى حرب أشبه ما تكون بأساطير الابطال الاولين ، فمزق الجيش الاسبانى وأسر قائده ، والقى به الى البحر ، فلما أوشك أن يقضى عليه القضاء الاخير ، تنبهت فرنسا المستعمرة الى مايصيبها بدورها من استفحال خطر هؤلاء العرب البواسل ، أسياد البلاد الذين يعملون تحت قيادة الامير الخطير عبد الكريم ، فعملت من جانبها على اشعال الحرب بينها وبينه ، وكانت الحرب بينه وبين الاسبان لاتزال قائمة ، فدفع بالجيش الفرنسى وهزمه شر هزيمة ، وأقض مضجع مارشال فرنسا « بيتان » . غير أن الطبيعة الجائرة الصماء أصابت الريف بقحط شديد ، فامتنع نزول المطر زهاء أربعة أعوام ، فضعفت موارد الامير الباسل بعد حرب دامت خمس سنوات . وانتهزت فرنسا هذه الفرصة السانحة التى تكفيها شر القتل والقتال ، فعرضت عليه الصلح والامان « كتابة » ولكنها لم تلبث أن نقضت عهدها وغدرت بميثاق الامان ، وأخذت الامير المجاهد أسيرا ، ونفته عن وطنه الى جزيرة « رينيون » النائية فى أقاصى الباسيفيك مدة عشرين عاما ، حتى أتاح له الله فرصة النزول ببورسعيد من السفينة ، وهى فى طريقها به الى منفى جديد بفرنسا .

وعمت الفرحة أرجاء الشرق لنجاة هذا البطل العظيم وعودته الى حياة الحرية ، فى صفوف اخوانه المجاهدين عن كرامة العرب ومجد المسلمين .

وأبت مصر ـ شعبا وحكومة ـ أن تعيده الى أسر فرنسا رغم التهديد والوعيد . ووقف العالم العربى أجمع وراء مصر الابية ، وبذلك انقذت النخوة العربية أحد أبطالها الذين كافحوا الاستعمار وصاولوا الاستعباد بقوة الايمان وحد السيف » .

كلمات قدم بها الشاعر لقصيدته « بطل الريف » فى الصفحة الثالثة والثلاثين بعد المائة من « شرق وغرب » ، ونختار منها فى تحية البطل العائد هذه الابيات :

الاهل أهلك يا أمير كما ترى
والدار دارك قبة وعمادا
أنى نزلت بمصر أو جاراتها
جئت العروبة أمة وبلادا
مدت يديها واحتوتك بصدرها
أم يضم حنانها الاولادا
ولو استطاعت رد ما استودعتها
ردت عليك العهد والميلادا
حن الحسام لقبضتيك وحمحمت
خيل تقرب من يديك قيادا
وعلى الصحارى من صداك ملاحم
تشجى النسور وتطرب الآسادا
أوحت الى العرب الحداء وألهمت
فرسانهم تحت الوغى الانشادا

عبد الكريم انظر حيالك هل ترى
الا صراعا قائمـــا وجهـــادا
الشرق أجمعه لواء واحـد
نظم الصـفوف وهيأ القـوادا
لم يترك السيف الجواب لسائل
أو ينس من مترقب ميعـــادا
فصغ البيـان به وانطق حده
يسمع اليك مـــكررا ومعادا
كذبت مودات الشـفاه ولم أجد
رغم العـداوة كالسيوف ودادا !

شاعرنا فى ختام هذه التحية لبطل الريف ، يبدو للنظرة المتأملة أنه يكرر نفسه ، أويردد بعضأغراضه ومعانيه .. يبدو هكذا وهو يدعو الى التـلويح بالسيف ــ رمز القوة والمقاومة ــ فىوجه الاستعمار. الحق أنه ترديد وتكرار ، ولكنه الترديد الهادف الى غاية معينة وليس هوالترديد الناتج عن فقر الرصيد الفكرى فى شعره . انك حين تردد دعوة بذاتها أو نداء بعينه الى الجموع ، وهى أمام مشـكلة واضحة المعالم محددة الأبعاد ،فمعنى ذلك أنمن بين الحلول المقترحة لمواجهة المشكلة حلا واحدا لامفر منه،اذا كان هذا الحل هو الطريقة العملية التى تضمن لتلك الجموع افضل النتائج .. ولقد أثبتت كل التجارب النضالية للشـعوب أن لغة المسـاومة والمهادنة والتفاوض ، ليست هى اللغة البليغة المقنعة لمنطق الاستعمار .

واذن فليس أمامنا لنقنع هذا المنطق أو نفحمـه ، غير لغة واحدة هى لغة القوة .. انها الحل الوحيد، ومن واجبنا أن نكرر الدعوة اليه ونردد النـداء ، وهدفنا من وراء الترديد أن نذكر الناسى وننبـه الغافل ونحذر من اللجوء الى غيره من الحلول .. ان مودة الشفاه كما يقول الشاعر ــ ويعنى بها لغـة المهادنة والمساومة وتصديق الوعود المزيفة ــ مودة كاذبة ، ولن تصدق فى هذا المجال غير مودة السيف لانها لغة الاقوياء .. وبهذه اللغة دأب الانسـان العربى الثائر فى مصر ــ ممثلا فى جمال عبد الناصر ــ على ان يقول ويكرر القول : « على الاسـتعمار أن يحمل عصاه على كتفيه ويرحل ، والا فليقاتل حتى الموت دفاعا عن بقـائه » .. وبهذا الدأب المؤمن والعنيد والمصر ، لم يحمل الاستعمار عصاه عـلى كتفيه فحسب ، وانما توكأ عليها وهو يجرر أقدام الخيبة والرضوخ والهزيمة !

فى هذه الرحلة الطويلة الطائفة بمختلف أقطـار العروبة ، وعلى جناح التعاطف والتجاوب مـع مشكلات الجموع ، يصل « على محمود طه » الى السودان كتعريجة لابد منها فى منعطف الطريق .. لقد كانت هناك دعوة الى الوحدة بين السـودان ومصر ، ولكن صنائع المرجفين ودسائس المستعمرين التى خدع بها بعض أبناء الجنوب ، اندفعت تناهض هذه الدعوة المخلصة وتشكك فى حقيقتها المؤمنة ، وتبذل شتى الجهود لاشاعة الفرقة بين القطـرين الشقيقين .. وازاء هذه النكسـة القومية اطلق شاعرنا احدى صيحاته الضارعة والمحذرة ، الى اخيه فى العروبة ،وفى الدين ، وفى النيل ، من ثنايا هذه الابيات التى نقتطفها من قصيدة عنوانها « من ابن الشمال الى ابن الجنوب » .. فى الصفحة الثـانية والتسعين من « شرق وغرب » :

اخى ان وردت النيل قبـل ورودى
فحى زمامى عنـده وعهـودى
وقبل ثرى فيـه امتزجنـا أبوة
ونسـلمه لابن لنا وحفيـد
اخى ان أذان الفجـر لبيت صوته
سمعت لتـكبيرى ووقع سـجودى
وما صفت قولا أو هتفت بآية
خلا منطقى من لفظها وقصيدى
أخى ان حواك الصبح ريان مشرقا
أفقت على يوم أغر سـعيد
أخى ان طواك الليل سهمان سادرا
نبا فيه جنبى واستحال رقـودى
اخى ان شربت الماء صفوا فقد زكت
خمائل جنـاتى وطاب حصـيدى
اخى ان جفاك النهر أو جف نبعـه
مشى الموت فى زهرى وقصف عودى
اخى ان نزلت الشـاطئين فسلهما
متى فصلا ما بينـا بحـدود ؟
أخـوتنا فـوق الـذى مان وادعى
وما بيننا من سـيد ومسود
اخى وكـلانا فى الاسـار مكبل
نجر عـلى الاشواك ثقل حـديد
اذا لم تحررنا من الضيم وحـدة
ذهبنا بشـمل فى الحيـاة بديد !

لقد كانت العروبة دينه القومى،وكان الاسلام دينه العقائدى ،وكل بطولة تنتسب الى هذا الدين أو ذاك ــ فى نطاق القيم الرفيعة لكفاح الانسان ــ كانت تهز وجدانه تلك الهزات الانفعاليـة المتجاوبة .. ولهذا تخطت رؤيته الشعورية حدود الوطن العربى الى مشارف الوطن الانسانى الرحب ، كلما لاحت

من وراء تلك المشارف أرض للبطولات .. ولقد كانت هذه الارض يوما هى « أندونيسيا » المجاهدة .

« هناك بين بحر الصين الجنوبى ، والمحيط الهادى ، والمحيط الهندى ، تقع جزائر أندونيسيا العظيمة ، التى أقام عليها الاسلام أكبر وأغنى امبراطورية فى بحار الجنوب ، والتى نازعها أرضها وسلطانها الاستعمار البرتغالى ، فالاستعمار الهولندى ، فالاستعمار اليابانى ، فالاستعمار الدولى الحالى الذى يمد الغرب أسبابه فى كل مكان . هناك فى هذه الجزر النائية شعب امتص الاستعمار دمه واستنزف قواه ، ولكنه ظل يناضل فى سبيل حريته واستقلاله ويكافح لاستنقاذ كرامته وسيادته ، وقد بدأ هذا الشعب الباسل جهاده العظيم منذ عام ١٩١٦ تحت مطارق الاستعمار وقبضاته الفولاذية ، حتى انتهى جهاده المرير الى تكوين الحزب الوطنى الاندونيسى بزعامة رجل الوطنية والثور الزعيم أحمد سوكارنو واخوانه الاحرار . ولكن الاستعمار الهولندى لم يلبث أن قبض عليهم جميعا بدعوى قيامهم ضد القانون ، ونفاهم خارج البلاد فى جزر فلوريس وبندا ومجاهل فينيا الجديدة حتى أوائل الحرب الاخيرة . وما كاد روزفلت يعلن حرياته الاربع ومواثيقها العظمى حتى وقفت أندونيسيا جميعها ترقب اليوم الموعود لانتهاء هذه الحرب وتحررها من ربقة الاستعباد ، ولكن الهولنديين أبوا على هذا الشعب الكريم أن ينعم بحقه فى الحياة ، فثار ثورته الكبرى يدفع بالسيف والنار هذا العتو والاستكبار ، وكاد الجيش الاندونيسى أن يقضى على فلول الاستعمار قضاءه الاخير ، لولا تدخل انجلترا تدخلا مسلحا مفاجئا بأساطيلها وطائراتها فى صف الهولنديين !

ان قصة حرب أندونيسيا مأساة رائعة من مآسى العصر الحاضر . وبينما كان الشعب الاندونيسى الباسل يخوض غمرات هذه الحرب الباغية ، كان الشرق الاسلامى أجمع يرقب فى مضطرب أحداثه ومحنه نتيجة هذا الصراع الدامى ليلة ميلاد العام الاسلامى الجديد . فكتب الشاعر قصيدته هذه يحيى هؤلاء الملايين من المسلمين المجاهدين فى تلك الجزر النائية ، وينعى على الغرب الجائر وانجلترا الباغية هذا العدوان المسلح فى فجر السلام » :

سحائب حمر أم سماء تضرم
أم الشمس يجرى فوق صفحتها الدم

على مشرق الاصباح من أندونيسيا
سيوف تغنى أو حتوف ترنم

فراديس شرق زيد عنهن أهله
وهن لاهل الغرب نهب مقسم

وأصبح فيها المضعفون وحظهم
من العيش ما يقضى القوى ويبرم

اذلاء ان ناموا أرقاء ان صحوا
يباع ويشرى فيهمو ويسوم

يسمون ثوارا اذا ما تجهموا
لمغتصب أو من عذاب تألموا

هو الشرق ثارت روحه فهو لجة
من النار تذكيها رياح تهزم

ينادى بعهد بين يوم وليلة
أضيع وحق يستباح ويهضم

وحرية موءودة طال شوقها
الى النور يطويها ظلام مخيم

مكبلة الكفين مغلولة الخطى
تداس ويؤبى أن يبوح لها فم

سلاما سلاما سيد السلم والوغى
جلالك موفور وعهدك مكرم

على الحق نجزى من جزانا بحقنا
فان لم يكن .. فالشر بالشر يحسم !

فى الصفحة الرابعة والاربعين بعد المائة من ديوان « شرق وغرب » تستقر قصيدة « أندونيسيا » التى تخيرنا منها هذه الابيات .. وما ان ظهرت هذه القصيدة فى صدر « الاهرام » ــ حيث تعود الناس أن يلقوا «على محمود طه » فى شعره القومى ــ يوم ٦ ديسمبر سنة ١٩٤٥ ، حتى نشرت الصحيفة الكبرى هذه التحية الموجهة الى الشاعر من جمعية استقلال أندونيسيا :

لقد طالعتنا صحيفة الاهرام الغراء بدرة جديدة من درركم الغوالى التى تعود الشرق أن تتحفوه بها فى كل مناسبة من مناسباته الكبرى . وقد كانت أندونيسيا المجاهدة الدامية وحى هذه الدرة الجديدة ، فكان كل بيت من أبياتها صارما على عنق الباطل ولهيبا يقذف وجه الظلم . وقد كان لهذا الشعور الصادق الذى فاضت به نفسكم العظيمة تجاه أندونيسيا أعظم الاثر فى نفوسنا نحن معشر الاندونيسيين .

والواقع أن قضية أندونيسيا ليست قضية تلك الجزر البعيدة فى الشرق الاقصى ، بل قضية الغرب والشرق .. الغرب المستعمر الظالم ، والشرق المجاهد الذى يطالب بحقوقه ويجود بكل ما لديه ، ليعيش فى عالم أفضل متمتعا فيه بحريته وحقه فى الحياة العزيزة .

لهذه المناسبة تبعث « جمعية استقلال أندونيسيا » باسم جميع الاندونيسيين أجزل شكرها وعظيم تقديرها لهذا الشعور العظيم ، الذى فاض وتوقد فى كل بيت من أبيات قصيدتكم الرائعة « أندونيسيا » ، ذلك الشعور الذى لا شك أنه يمثل شعور مصر الكريمة نحو أختها أندونيسيا .

وختاما نكرر لكم شكرنا واعجابنا ، سائلين الله أن يحقق لاندونيسيا ، ولبلاد الشرق العربية الاسلامية حريتها واستقلالها »

اما بعد . فهذا هو « على محمود طه » الانسان ، وذلك هو الختام لقصة حياته النفسية .. انه ختام طويل ، ولكننا يمكن أن نختصر مضمونه القومى فى بيت شوقى الذى قاله عن نفسه :

كان شعرى الغناء فى فرح الشرق
وكان العزاء فى أحزانه !



حول مهرجان ابن خلدون

بقلم : الدكتور عبد الرحمن بدوي

كان المهرجان العلمى الذى نظمه المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية فى القاهرة فى المدة من ٢ الى ٦ يناير الماضى حدثا علميا ممتازا ، خليقا بالمكانة الخطيرة التى للمؤرخ الفيلسوف مؤسس علم الاجتماع عبد الرحمن بن خلدون . ليس فقط فى الفكر العربى ، بل فى الفكر الانسانى عامة .

فقد توافد اليه الباحثون من معظم البلاد العربية: تونس ، الجزائر ، العراق ، لبنان ، وبعض البلاد الاسلامية كتركيا ، والشرقية كاليابان ، والأوروبية كألمانيا ، وحالت الظروف دون حضور عدد وافر من المستشرقين والعرب ممن لبوا الدعوة لما أن وجهت اليهم منذ يوليو الماضى ، وكانوا على بتات القدوم الى أرض الكنانة لولا أن طرأت الطوارىء فى الأيام الأخيرة .

وتعاقب على منبر المحاضرة دارسون مختلفو الاتجاهات والمشارب والمناهج فتبادلوا جوانب عديدة من فكره ، وتعاور أحيانا الموضوع الواحد نفر من المحاضرين ، ولكن من زوايا مختلفة تماما وبمناهج متفاوتة فى بعض الأحيان ، مما كان له أثره البارز فى تعمق آراء هذا الرجل الذى لا بد ان تختلف فيه الآراء بقدر ما فى فكره من حيوية وخصب وقلق ومثار للتساؤل .

وطبيعى أن يكثر الحديث عن مناط الابتكار الأول فى فكر ابن خلدون ، وأعنى بذلك دوره فى انشاء علم الاجتماع . فتحدث فى هذا الموضوع : الاستاذ حلمى ضيا أولكن (تركيا) والاستاذ محمد الفاضل بن عاشور (تونس) .

أما الاستاذ أولكن ، الاستاذ بجامعة استانبول ، (وقد حالت الظروف دون حضوره ، فتولى الأب قنواتى قراءة بحثه الذى كتبه بالفرنسية) ، فقد بدأ بأن بين الحدود التى فى داخلها يجب أن نضع عمل ابن خلدون . فهو وان كان رائدا عظيما من رواد علم الاجتماع فانه لم يخلف مؤلفا منظما systematique يتناول مجموع الحياة الاجتماعية ، ولا فلسفة فى التاريخ تستند الى آراء متميزة تتعلق بالصيرورة التاريخية والزمان الحيوى للانسانية . كما انه قصر نظره على القبائل العربية واغفل العالم اليونانى الرومانى وسائر شعوب العالم خلاف الشعب العربى ، وكل هذا جعله محصورا فى نطاق محدد ضيق جعل آراءه فى تكوين المجتمع وتطوره جزئية ومن وجهة نظر واحدة ، وبالتالى غير كافية . لكن الى جانب هذه النقائص نتلمس عنده عملا أصيلا فى عدة نواح : ففى التاريخ بين ابن خلدون أن من الواجب أن نميز بين مجرد الاخبار ، فهذا شأن الاخباريين ، وبين المؤرخ الذى يتناول فى تفسيره ظروف الحياة الاجتماعية والعوامل الفعالة فى تطورها ، ويدخل فى ذلك ليس فقط العوامل الاجتماعية الخالصة ، بل وايضا العوامل الطبيعية والاقتصادية والنفسية . وفى الاجتماع يعرض منهجا لا بد من اتباعه فى دراسة الظواهر الاجتماعية وكأنها ظواهر طبيعية . ويبسط الأستاذ أولكن هذا المنهج بسطا وافيا وينتهى الى القول بأن ابن خلدون كان أول واضع لعلم الاجتماع بالمعنى العلمى .

أما سيدى الفاضل بن عاشور عميد كلية أصول الدين بجامعة الزيتونة ، فقد اتخذ فى عرضه منهجا

منطقيا مدرسيا وأضحا يمتاز بالتقسيمات العقلية النظرية صنيع أسلافنا من علماء الاسلام • فحاول أن ينتهي من هذا الحجاج الاسكلائي الى أن المسألة تنحصر فيما يلي : اما أن يكون ابن خلدون مؤسس علم الاجتماع ، أو أوجيست كونت . ولكن هذه القضية الشرطية المنفصلة ليست مانعة جمع ، فالذين يقولون ان أوجيست كونت لم يقرأ ابن خلدون ، ويميزون تمييزا واضحا بين ما فعله ابن خلدون وما فعله كونت لا يمنع قولهم هذا من أن يكون ابن خلدون هو الآخر مؤسسا لعلم الاجتماع : فكلاهما مؤسس لعلم الاجتماع دون ان يعلم احدهما بما فعله الآخر . فلما كان ابن خلدون يسبق أوجيست كونت بأكثر من أربعة قرون ونصف ، فان ابن خلدون هو أول مؤسس لعلم الاجتماع ، وان سلمنا بأن كلا منهما مؤسس لعلم الاجتماع .

وهذه الطريقة في الحجاج بارعة من غير شك ، ولكن يبقى بعد هذا أن نحدد فعلا ماهية علم الاجتماع حتى يمكن أن نقرر حقا هل حقق كل منهما على السواء مدلول هذه الماهية ؟ فهنا فعلا مناط البحث ومحك الفصل .

وقد طرق هذه المسألة أعنى تحديد ماهية علم الاجتماع لبيان نصيب كل من ابن خلدون وأوجيست كونت أو مونتسكيو أو فيكو .. الخ نفر غير قليل من المحاضرين . فتناولها أولا الدكتور علي عبد الواحد وافي أستاذ علم الاجتماع سابقا في جامعة القاهرة ، والدكتور عبد العزيز عزت أستاذ علم الاجتماع حاليا في نفس الجامعة ، والدكتور علي عيسى أستاذ علم الاجتماع بجامعة الاسكندرية ، وحوم حولها كثير من المحاضرين الآخرين .

أما الدكتور علي عبد الواحد فقد تناول المسألة في بحث قدمه بعنوان : « موازنة بين ابن خلدون وأوجيست كونت في دراستهما لظواهر الاجتماع » والقى في المهرجان كلمة عامة عن خصائص علم الاجتماع حاول أن يخلص منها الى بيان دور كل من أوجيست وابن خلدون في انشائه ، فقال ان كلا منهما رأى ضرورة انشاء دراسة جديدة للظاهرات الاجتماعية ، ورأى أن تكون هذه الدراسة وضعية ترمي الى الكشف عن طبيعة هذه الظواهر ، وأن كلا منهما قام بانشاء هذه الدراسة ، ولا فارق بين كليهما في هذا الصدد الا في ناحيتين : الأولى أن الأسباب التي دعت ابن خلدون الى انشاء هذه الدراسة غير الأسباب التي دعت أوجست كونت : فالأول دعاه الى ذلك أغلاط المؤرخين ، والثاني دعاه الى ذلك ما رآه ، أو خيل اليه من اضطراب الناس في فهم الأشياء . والناحية الثانية أن ابن خلدون كان صادقا فيما قرره من انه لم يسبقه احد الى هذه الدراسة ، أما كونت فقد خيل اليه انه كان أول من قام بهذا المشروع على وجه كامل ، مع انه سبقه الى ذلك ابن خلدون وكثير من باحثي الغرب مثل كيتليه، وكدندورسيه، ومنتسكيو . لكن الاستاذ المحاضر لم يبين كيف تناول ابن خلدون الظاهرات الاجتماعية بالمعنى الدقيق المحدد لهذا اللفظ عند أوجيست كونت وسائر علماء الاجتماع المحدثين . ولهذا بقيت المسألة كما بدأت .

والدكتور عبد العزيز عزت وان ميز بين ما فعله ابن خلدون وما فعله كونت ، قد ذهب الى أن كونت قد قرأ ابن خلدون ! وحجته في هذا هي انه كان لكونت تلميذ مصري يدرس الهندسة في مدرسة الهندسة بباريس أهدى اليه كونت احد كتبه ، فلا بد — في نظره — أن يكون هذا التلميذ المهندس قد أطلع كونت على « مقدمة » ابن خلدون — مع ان الأستاذ المحاضر بدأ فذكر أن كونت وضع فلسفته الوضعية سنة ١٨٣٥ بينما الاهداء تاريخه سنة ١٨٤٩ أي بعد فراغ كونت من وضع فلسفته الوضعية بأربع عشرة سنة ! — ومن هذا القبيل ما ذكره الاستاذ المحاضر من أن كتاب « السياسة » الذي أشار اليه ابن خلدون في « المقدمة » ونسبه لأرسطو ، ليس لأرسطو ، بل هو كتاب «الجمهورية» لأفلاطون ! والواقع ان كتاب « السياسة » هذا المعزو الى ارسطو يعزى فعلا في الكتب العربية الى ارسطو ، واسمه الكامل « السياسة في تدبير الرياسة » وقد نشرناه لأول مرة في القاهرة سنة ١٩٥٤ وما نقله ابن خلدون موجود فيه بتمامه ، وليس المقصود اذن كتاب « الجمهورية » لأفلاطون .

والدكتور علي عيسى لم يكتف بأن يجعل ابن خلدون مؤسس علم الاجتماع ويؤكد انه يتفوق على كونت في تكوين هذا العلم ، بل جعله يسبق جميع علماء الاجتماع منذ كونت حتى رادكلف براون — الى نظرياتهم في علم الاجتماع .!

ومما يدخل في باب دور ابن خلدون في انشاء علم الاجتماع ، البحوث التي قدمها الدكاترة سيد محمد بدوى ومحمد شحاتة سعفان ومحمد عبد

المنعم نور . فالدكتور سيد بدوى ألقى بحثا عن المورفولوجيا الاجتماعية عند ابن خلدون ، وكيف أن ابن خلدون سبق الى الاهتمام بهذا الفرع من فروع علم الاجتماع الحديث ، والدكتور سعفان تناول فى بحثه سوسيولوجيا المعرفة عند ابن خلدون ، ويقصد بها ما دل عليه ابن خلدون من أوهام المؤرخين بسبب عدم مراعاتهم للظواهر الاجتماعية وقوانين تطورها . أما الدكتور محمد عبد المنعم نور فقد حوم حول ابن خلدون بصورة عامة ، فتناول كل النواحى المتصلة بحياته وفكره وتأثيره فى شكل اجمالى .

وفى ثنايا تلك الأبحاث وردت اشارات عامة عن المنهج الوضعى عند ابن خلدون ، وهو الموضوع الذى اختصه الدكتور حسن الساعاتى ، أستاذ علم الاجتماع بكلية الآداب جامعة عين شمس ، بدراسة وافية تناول فيها كيفية وخصائص هذا المنهج ، واهمها فى نظره : التزود بالعلم ، أى الاستعداد التحصيلى قبل الخوض فى البحث ، وثانيا معرفة طبائع العمران لامكان تفسير الظواهر التاريخية والاجتماعية ، وثالثا التشكك ، ورابعا الموضوعية فى تناول الأحداث التاريخية وبيان أسباب الظواهر الاجتماعية ، وخامسا الاحتياط عند التعميم ، بالاحتراز من توجيه الرأى على العموم ، ثم فصل الاستاذ المحاضر مفاصل هذا المنهج : التأمل والاستقراء ، والتحقيق العقلى ، والتحقيق الحسى ، وسؤال أهل الخبرة ، وعقد المقارنات بين المجتمعات المختلفة ، والتجربة .

***

أما النواحى الخاصة فى فكر ابن خلدون فقد تناولها المحاضرون تفصيلا : فالاقتصاد عند ابن خلدون تناوله الدكتور محمد حلمى مراد ، أستاذ الاقتصاد بكلية الحقوق فى جامعة عين شمس ، وبين خصائص هذا الاقتصاد وهى : أنه اقتصاد حر يطالب الحاكم بالكف عن التدخل فى شئون التجارة والصناعة والزراعة ، وانه يقوم الانتاج بحسب العمل ، وبهذا سبق الاقتصاديين المحدثين فى نظرية القيمة بحسب العمل ، كما سبقهم بفكرة ازدياد الغلة نتيجة ازدياد السكان وامتداد الزمان ، كذلك فضل الصناعة على الزراعة ، وجعل مساق التطور من الرعى الى الزراعة ثم الى الدور الزراعى — الصناعى ، وأخيرا الى الدور الزراعى — الصناعى — التجارى .

والسياسة تناولها الدكتور حامد ربيع ، أستاذ السياسة المساعد بكلية العلوم السياسية والاقتصادية ، فبين خصائص فلسفة السياسة عنده ولخصها فى ثلاث : أولها أن فلسفة السياسة عنده هى مجرد ثقافة أى تعبير فلسفى عن حقيقة حضارية ، وثانيها ان منهاج البحث عنده يستند الى استخدام فكرة النموذج بقصد الوصول الى تحديد العلاقات الارتباطية ، وثالثها ان الظاهرة السياسية هى ظاهرة تابعة تتحدد بالظروف الاجتماعية . وبين المحاضر أن كل محاولة لتقريب ابن خلدون من المذهب الاشتراكى أو الفلسفة البورجوازية هى محاولة فاسدة . واخذ على ابن خلدون انه لم يقم بواجبه كمفكر سياسى فلم يعمل على تقديم حلول للمشاكل السياسية التى عاناها المجتمع الاسلامى فى عصره ، ولم يبحث عن الوحدة السياسة للجماعة الاسلامية ، وكانت فى عصره فى دور الاضمحلال والتفكك واحوج ما تكون الى الوحدة .

وابن خلدون انما كان مؤرخا الى جانب كونه عالم اجتماع فى المقام الأول . لكن لم يطرق ناحية المؤرخ فى ابن خلدون غير الأستاذ برتولد أشبولر Berthold Spuler الاستاذ بجامعة هامبورج (ألمانيا) فعنى ببيان ما قدمه ابن خلدون للتاريخ كعلم من منهج نقدى يمحص المصادر ، ويعنى بابراز دور العوامل الاجتماعية والاقتصادية فى تطور الأحداث التاريخية والسياسية ، ويهتم بالبيئة الجغرافية وتأثيرها على السكان ونمو الدول وأحوالها التاريخية .

وناحية التربية فى مقدمة ابن خلدون تناولتها السيدة فتحية سليمان ، عميدة كلية البنات بجامعة عين شمس ، وقد سبق لها أن عالجت هذا الموضوع مرارا لهذا توسعت فى بحثها فأشارت اولا الى أسباب طلب العلم فى نظر ابن خلدون : اعطاء الفرصة للفكر كى ينشط ، الالمام بنواحى المعرفة ، ثم كسب الرزق . اما طريقة التعليم عنده فتبدأ بالسير بالمتعلم من البسيط الى الأكثر تركيبا ، ويستمر دون تقطع بفترات بعيدة ، وتجنب محاولة تعليم اكثر من كتاب واحد أو علم واحد فى نفس الوقت ، والبعد بالمتكلم عن الاستظهار المستمر لمتون الفنون لكنه لم يعن بمسألة اعداد المعلم ، ولم يدخل فى تفاصيل دقيقة ، بل عرض الخطوط العريضة لمذهبه فى التربية .

وموقف ابن خلدون من الدين والقضايا الدينية تناوله الدكتور عمر فروخ الاستاذ بكلية المقاصد ببيروت . فبين دلالة اكثار ابن خلدون من الفواصل الايمانية فى « المقدمة » وارجع ذلك الى أسباب بلاغية ، ثم انتقل الى آراء ابن خلدون فى امهات المسائل الدينية : صلة الله بالعالم الطبيعى ، صلة الله بالعالم الانسانى ، ولا يهتم ابن خلدون بالصلة الأولى ، وانما يهتم بالثانية اهتماما يظهر فى كل مكان من « المقدمة » ، تأريخ الأديان السابقة على الاسلام ، الدين عامة ، النبوة ، القرآن الكريم ، الحديث ، الخلافة . وخلاصة راى المحاضر فى موقف ابن خلدون من هذه المسألة ومن المذاهب الاسلامية أن « ابن خلدون معتزلى خالص يذهب مذهب العقل فى جميع الأمور عند البحث والمناقشة والتعليل وتقعيد القواعد . أما فى حياته العملية فانه اشعرى يرى أن السلوك الانسانى مبنى على وازع اجتماعى لا على مطالب نظرية ، ولذلك نراه يأخذ بما فرضه الشرع ، لأن الشرع هو الذى هيأ لنا هذا العالم الاجتماعى وهذا العالم الطبيعى .. ان أمور الدين .. تخرج كلها عن نطاق العقل وعن اختبار الأفراد والأمم أحيانا » .

أما الجانب الفلسفى عند ابن خلدون فقد تناوله الدكتور ابراهيم مدكور والدكتور أبو العلا عفيفى والدكتور زكى نجيب محمود ، وكاتب هذه السطور. فعرض الدكتور ابراهيم مدكور فى بحث خاص بعنوان « ابن خلدون والفلسفة » لبيان تأثر ابن خلدون بالدراسات الفلسفية على اختلافها ، وبين انه لا بد قرأ للفارابى ، وابن سينا ، وابن رشد لأن ذكره لمؤلفاتهم ، وخصوصا كتاب « الشفاء » لابن سينا يدل على أنه عرف كتبهم أو بعضها معرفة جيدة . بيد أنه فى موقفه من الفلسفة تأثر خصوصا بالغزالى ، وهذا يفسر موقفه فى الفصل الذى عقده فى المقدمة عن ابطال الفلسفة وفساد منتحليها ، وكأنه اذن انما يأخذ على الفلاسفة ما اخذه الغزالى عليهم من القول بقدم العالم وانكار علم الصانع بالجزئيات والى هذا مما كفر به الغزالى الفلاسفة . أما فى علم الكلام فقد كان ابن خلدون أشعريا .

وعنى الدكتور أبو العلا عفيفى بتفسير موقف ابن خلدون من الفلسفة ، وانتهى من هذا الى القول بأن ابن خلدون ينكر على الفلاسفة البحث فيما بعد الطبيعة لأنه بحث فيما وراء طور العقل ، فلا سبيل الى ادراكه بالعقل . وانما موضوعات ما بعد الطبيعة من قبيل الوجدانيات ، وهى لهذا تدخل فى علوم الكشف لا فى العلوم العقلية . واذن فابن خلدون لم ينكر امكان وصول الانسان الى العلم بما بعد الطبيعة ، بل انكر على العقل وحده أن يكون ذلك فى وسعه ، بينما قرر أن الصوفى يستطيع كشف أمور ما بعد الطبيعة بالوجدان . ولهذا يرى الاستاذ المحاضر انه ليس ثم تناقض فى موقف ابن خلدون من الفلسفة .

وهذا التناقض عينه هو الذى سعى الى ابرازه الدكتور زكى نجيب محمود فى محاضرته عن «موقف ابن خلدون من الفلسفة » . اذ كيف يحق لابن خلدون أن يدعو الى البحث العملى الوضعى ، وهو انما يقوم على العقل ، وفى نفس الوقت يحمل على الفلسفة ويريد ان يبطلها وان يثبت فسادمنتحليها؟ « لأننا لو ابطلنا الفلسفة على أساس انها تجرد من المحسوسات معقولات ، ثم تزعم أن هذه المعقولات مطابقة للمحسوسات ، مع ما بين الجانبين من فارق كبير .. لو ابطلنا الفلسفة على هذا الأساس ، فقد أبطلنا بالتالى العلوم الطبيعية كلها ، بما فيها علم الاجتماع الذى اراد ابن خلدون أن يقيم بناءه » . وفضلا عن ذلك فان ابن خلدون وان قال بالغيبيات فانه لم يثبت على موقف واحد ازاءها .

أما انا فقد تناولت الصلة بين « ابن خلدون وارسطو » ، فذكرت أن ابن خلدون تعرض لأرسطو فى الجزء الثانى من «العبر» ونقل عن كتاب منسوب الى أرسطو هو « السياسة فى تدبير الرياسة » — الذى نشرناه لأول مرة سنة ١٩٥٤ ضمن كتابنا : «الأصول اليونانية للنظريات السياسية فى الاسلام» فقرات وجملا فى اربعة مواضع . ولكنه ادرك ان الكتاب منحول وليس صحيح النسبة الى أرسطو لأن ما فيه من سحر وطلسمات لا يمكن ان ينسب الى أرسطو . وكان ابن خلدون على صواب فى هذا لكن الغريب ان ابن خلدون لا يشير الى كتاب أرسطو الصحيح فى السياسة ، وهو كتاب « السياسة أو تدبير المدن » . فهل هو لم يعرفه ؟ هذا هو موضوع البحث الذى القيته وبينت فيه أولا : أن ثمت وجوه شبه قوية عديدة وفى مواضع رئيسية بين ما ذكره أرسطو فى كتاب « السياسة » أو « تدبير المدن » وبين ما أورده ابن خلدون فى « المقدمة » فى المسائل المتناظرة بين كلا الكتابين . وبقى على أن أثبت أنه اطلع عليه فعلا . وهذا قد

اثبتناه على أساس أن ابن رشد لخص كتاب « السياسة » لأرسطوطاليس ، بدليل أن لدينا فى الترجمات اللاتينية لمؤلفات ابن رشد ترجمة لاتينية لتلخيص ابن رشد لكتاب « السياسة » لأرسطوطاليس . ونحن نعلم من ناحية أخرى ــ كما ذكر ابن الخطيب فى « الاحاطة فى أخبار غرناطة » ــ ان ابن خلدون لخص كثيرا من كتب ابن رشد ، فكيف لا يكون ابن خلدون قد قرأ تلخيص « السياسة » وهو الرجل المعنى بأمور السياسة ؟ أيقرأ ويلخص تلخيصات ابن رشد فى المنطق وما بعد الطبيعة والطبيعيات ، ولا يقرأ تلخيصه لسياسة أرسطو ؟ لا شك اذن فى انه قرأ تلخيص ابن رشد لكتاب « السياسة » لأرسطوطاليس ، وهذا يفسر التشابه القوى بين مواضع عديدة من « سياسة » ارسطو و « مقدمة » ابن خلدون . اما لماذا لم يذكر ابن خلدون كتاب «السياسة» لارسطوطاليس الحقيقى لا المنحول ، فأمره فى المسلك الذى كثيرا ما يسلكه ابن خلدون ، وهو اغفال ذكر المؤلفين الذين أخذ عنهم أخذا قويا متصلا .

وهذا المسلك قد بينه الدكتور عبد العزيز الأهوانى فيما يتصل « بفصل الأزجال والموشحات فى الأندلس » اذ بين فى محاضرته بعنوان « ابن خلدون والأدب الشعبى » ــ وكانت آخر محاضرات المهرجان ــ أن هذا الفصل انما أخذه ابن خلدون بحروفه تقريبا من كتاب « المقتطف لابن سعيد المغربى » ، فنقل كلامه فى نشأة الموشحات فى الأندلس كما هو ، دون أن يشير ابدا الى المقتطف ومؤلفه ابن سعيد . والى جانب ذلك بين الدكتور عبد العزيز الأهوانى أن ابن خلدون من أول الذين اهتموا وقدروا الأدب المكتوب باللغة العامية وقدر أن فيه جمالا قائما برأسه يجب أن يطلب لذاته .

ومن المسائل الشائكة فى آراء ابن خلدون موقفه من العرب ، وهو موقف معروف يتسم بالتحامل الشديد . لهذا قدم الدكتور عبد العزيز الدورى ــ عميد كلية الآداب ببغداد سابقا والاستاذ حاليا بدار المعلمين ــ نقول انه قدم بحثا جيدا استقصى فيه المواضع التى ورد فيها لفظ العرب فى « المقدمة » وفى باقى كتاب « العبر » لابن خلدون ، واستخلص منها ما يقصده ابن خلدون بالعرب : أحيانا بمعنى البدو ، وأحيانا أخرى بمعنى العنصر العربى عامة من بدو وحضر فى مقابل الأعاجم حينا والبربر حينا آخر . ويميل المحاضر الى القول بأن ابن خلدون يقصد البدو والحضر معا فى الفصول المشهورة من « المقدمة » التى تحدث فيها عن العرب .

ومما يتصل بهذا ايضا محاضرة الدكتور على الوردى الاستاذ بكلية الآداب بجامعة بغداد عن آراء ابن خلدون وارتباطها بالأحوال الحاضرة ، وقد حاول فيها ان يبين مدلول آراء ابن خلدون بالنسبة الى المجتمع العربى الراهن .

وتعرض الأب جورج قنواتى لدراسة ابن خلدون وترجمة مؤلفاته الى اللغات الاوربية ، وعرض ثبتا بترجمات المعانى الرئيسية فى مقدمة ابن خلدون عند دى سلان (الى الفرنسية) وروزنتال (الى الانجليزية) وما عسى أن يقترحه اذا راى محلا لعدم الرضا عن ترجمة كليهما ، بيد انه اقتصر فى ذلك على عنوانات الفصول الداخلة فى فصل العلوم النقلية والعقلية من المقدمة ، دون المعانى الصعبة الأساسية فى مصطلحات ابن خلدون ، وهذه هى فعلا مصدر الصعوبة فى ترجمته .

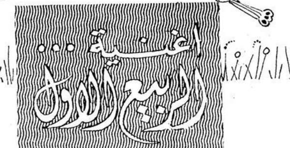
وينتسب الى هذا ايضا كلمة قصيرة للسيد م . اوداكا بسفارة اليابان بالقاهرة الذى تحدث عن دراسة ابن خلدون فى اليابان ، واشار الى انه يقوم هو وزميله الدكتور سايتو بترجمة « المقدمة » الى اللغة اليابانية .

ومن الكلمات الحماسية التى هزت مشاعر أعضاء المهرجان والحاضرين كلمة السيد توفيق المدنى ، مندوب حكومة الجزائر المؤقتة لدى جامعة الدول العربية ، الذى تحدث عن حياة ابن خلدون فى الجزائر ، حياته الحافلة العميقة الخصبة سياسيا وعقليا ، ففى قلعة ابن سلامة فى قلب الجزائر ألف ابن خلدون مؤلفه الرائع « المقدمة » ، ومن الأحداث السياسية فى الجزائر ــ وقد شارك فى الكثير منها استمد التجارب والعبر والمشاهدات التى استند اليها فى وضع علم الاجتماع وفلسفة الدولة .

وكم كان رائعا أن يعدنا السيد المحاضر بمهرجان فخم تقيمه الجزائر لما ان تنال حريتها واستقلالها ، لابن خلدون ، وكلنا رجاء فى أن يتحقق ذلك قريبا .

وتوجت أعمال المؤتمر بمحاضرة عامة القاها الدكتور ابراهيم مدكور استعرض فيها فى صورة صافية مركزة حياة ابن خلدون ومؤلفاته والقسمات العامة فى فكره .

وانتهى المهرجان بتوصيات فى تنفيذها خير تكريم واحياء لفكر هذا الفيلسوف الاجتماعى والمؤرخ العظيم عبد الرحمن بن خلدون .



للشاعر: كمال نشأت

هيئى القيثـارَ والكأسَ الرويه ـ لم تزل فى القلب يا أُنسى حنينُ
لم تزل فيه تـــرانيمٌ حيِيـــه تُفصح الأَشـواقُ عنهـا فتُبين
لم تزل فى اللَّيل للعانِى بقيَّـه أنا فى الظَّلمـاءِ تُحيينى الشُّجون
ردِّدِى لحناً سَرَى فى (الأَعظميَّة) تُسْعدِى روحـاً يُغنيـه الأَنين

رددى شَجوى وأَلحان العراقِ
ودعينى بين وجْـدى واشتياقى

هيئى القيثـــارَ والكأس المـذهَّبْ واصدحى تنْزو على الأُفْق النجومْ
ويغنِّى الشوقُ فى قلب تـرهَّب ناسكاً يَقْتاتُ من سودِ الهُمـوم
ياهَنـائى بـــروَى السرِّ المحجَّب حينمـا تبعد عن أُفْقى الغُيـوم
والذى جمَّع قَلبيْنـــا وأذهب شقوتى الهوجاء بالحبِّ الرَّؤُوم

ردِّدى شجوى وأَلحان العراق
واسعــدى ليلى وأيامى البواقى

أَنت يا أَخت فُـؤَادى وشُعُورى نفحةُ الرَّب الذى أَزْهـر جـدبى
فيكِ من بغداد أَحــلامُ العصـور وروَى النَّهرِ الذى يعبـدُ قلبى

ولِعَيْنيك حياتى ومَصيرى   وبِعَيْنيك معاذير لذنبى
فاصفحى عن ذِلَّة الرُّوح الغرير   واسمعى الهمس الذى يَمْلأُ جنبى :

رددِى شجوى وأَلحان العراق
ودعينى بين وجْدى واشتياقى

هوَّم الليلُ على هذِى الرُّبَى   والصباح الطَّلْق يحبُو فى التِّلاع
وصغارُ الطير تزقُو طرباً   عندما تلمح فى الأُفق الشُّعاع
وأَنا روحٌ لهيفٌ قد أَبى   أَن يَرَى الليل على وشك الزماع
ظلمةٌ تستر دمعاً سكباً   وأَسى مرا كآلام الوداع

رددى شجوى وأَلحان العراق
واسعدى ليلى وأَيامى البواقى

جمع الحب فُؤَادينا هُنَا   بعد أن كنَّا بأَطرافِ الحمى
أَنت لاتَدْرِينَ أَو أَدرى أَنا   قدرة الغيب وأَسرار السما
التقينا فنسينا الزَّمنا   لا تقولى .. أَين.. بل قولى لِمَا
إِنه الحبُّ الذى أَوجدنا   نصرَعُ الموتَ ونطوى العدَمَا

رددى شجوى وأَلحان العراق
ودعينى بين وجدى واشتياقى

الرمز الغائب في مسرحية "السلطان الحائر"

بقلم : فؤاد دوّاره

ينقسم مسرح توفيق الحكيم قسمين كبيرين واضحين يسهل التمييز بينهما .. الأول يضم مسرحيات واقعية تعالج مشكلات حياتنا بأسلوب مباشر لا رمز فيه ولا تجريد ، ومن هذا القسم مسرحياته الأولى القصيرة التى نشرها فى مجلدين مثل «رصاصة فى القلب» ، «الزمار» ، «امام شباك التذاكر» ، ومسرحياته الاجتماعية العديدة التى نشرها فى كتابه الضخم « مسرح المجتمع » ، وآخر انتاجه فى هذا النوع مسرحية «الصفقة» التى قدمها المسرح القومى منذ اعوام قليلة .. والنوع الآخر فى مسرحيات الحكيم هو الذى اصطلح نقادنا على تسميته بالمسرح الذهنى ، وهو الذى عالج فيه افكارا ورموزا مجردة ، وادار الصراع فيه بين الأفكار والقيم العامة ، وقد بدأه عام ١٩٣٣ بمسرحيته المشهورة « اهل الكهف » ، وقدم فيه نماذج عديدة « كشهرزاد » و«بيجماليون» و«سليمان الحكيم» ، وآخر انتاجه فى هذا المسرح هو مسرحية « السلطان الحائر» التى كتبها فى باريس عام ١٩٥٩ ، وقدمها مسرحنا القومى فى الشهر الماضى ..

وتمتاز هذه المسرحية الأخيرة على بقية مسرحيات الحكيم الذهنية بأنها اكثر التصاقا بواقعنا رغم طبيعة المشكلة الفكرية التى تناقشها .. فهى تعالج موضوعا حيويا يمس حياتنا جميعا ، وقد استطاع المؤلف ان يتخذ خلال هذا العلاج موقفا ايجابيا واضحا تجاه المشكلة التى يعرضها ، وبين جانبى الصراع الذى اداره فى المسرحية ..

ولنحاول ان نتعرف على مدى صدق ذلك من خلال الفرض التحليلى لمشاهد المسرحية ومواقفها .

***

يدور المشهد الأول من مسرحية « السلطان الحائر » فى ..

« ساحة بالمدينة ، فى عصر سلاطين المماليك .. والفجر يكاد يبزغ وقد خيم السكون ، واقيم عمود شد اليه محكوم عليه بالاعدام ، وجلاده على مقربة منه يجاهد فى مقاومة النعاس ..»

ان المحكوم عليه تعس قلق لا يدرى متى سينفذ فيه الاعدام ، والجلاد لا هم له الا النعاس والراحة استعدادا للقيام بعمله .. ويدور بينهما حوار طريف ظاهره فكاهة وهزل ، وباطنه سخرية مريرة من صفاقة ذلك الجلاد الذى يعتبر قيامه بعمله البغيض تفضلا منه على المحكوم عليه يستحق من أجله الشكر ، وينبغى أن يعبر عن شكره بتهيئة الجو النفسى المناسب ، فيدعه يغفو فى هدوء ولا يكدر صفوه بالأسئلة ، فاذا صحا دعاه الى الشراب ، واذا انتهى من الشراب الح عليه وتوسل كى يغنى ، فاذا استجاب الجلاد بعد تدلل طويل وغنى بصوته القبيح ، فعلى المحكوم عليه ان يبدى استحسانه الشديد وطربه الزائد .. كل ذلك يطلبه الجلاد من المحكوم عليه بالاعدام لكى ترتفع معنوياته ويؤدى عمله باتقان .. ولا يملك هذا الاخير الا ان ينفذ ما يطلب منه فى ضيق شديد ، وان اجبرته طبيعة الموقف على التظاهر بعكس ذلك ..

قد يبدو هذا المشهد لأول وهلة منفصلا عن بناء المسرحية وموضوعها الرئيسى ، ولكن شيئا من التأمل فيه وفى مدلولاته النفسية يؤكد ترابطه الوثيق بالموضوع الرئيسى ، فهو أشبه ما يكون بالمقدمة الموسيقية أو المدخل الذى يهيىء النفوس لتقبل الموضوع الرئيسى بعد ذلك والاندماج فيه .. فهذا العنت الشديد الذى يتعرض له المحكوم عليه بالاعدام ، وهو الذى لا يملك من امر نفسه شيئا ، ولا يملك وسيلة للدفاع عن نفسه سوى منطقه الانسانى السليم .. ثم هذه الصفاقة الشديدة التى يمارسها الجلاد وهو يسيطر على الموقف كله ، وفى يده سيفه القاطع .. الا تصلح هذه المقابلة للتمهيد للصراع الرئيسى فى الفصل الأول — ولا اقول فى المسرحية كلها لأسباب سأشير اليها فيما بعد — بين السيف والقانون .. بين المنطق السليم الذى لا يملك من امر نفسه شيئا ، وبين القوة التنفيذية بكل جيوشها واسلحتها ، وأساليب فتكها ، ومنطقها الزائف الذى يعتمد على المغالطة ويستند الى القوة؟

وقد قارنت السيدة وداد سكاكيني بين هـذا المشهد وبين مسرحية من فصل واحد للأستاذ فتحى رضوان ، فى مقال لها نشر بالعدد ٤٩ من «المجلة» (ص ١١٥) وقالت :

« أما الاستاذ فتحى رضوان فقد سبق الاستاذ توفيق الحكيم الى مسرحية بفصل واحد عنوانها « الجلاد والمحكوم عليه بالاعدام » (١) وبالشكل والفكرة والمطارحة الفنية التى أدار فيها الحكيم حواره فى مسرحيته الاخيرة التى ظهرت هذه الايام .. »

وقد راجعت مسرحية الأستاذ فتحى رضوان ، وهى من أجمل المسرحيات القصيرة التى أتيحت لى قراءتها ، ولكنى لم أجد أى صلة تربط بينها وبين « السلطان الحائر » اللهم الا وجود جلاد ومحكوم عليه بالاعدام فى كليهما ، فالموقف المسرحى مختلف تماما ، والموقف النفسى أشد اختلافا ، فالجلاد عند فتحى رضوان هو القلق المضطرب النفس نتيجة لهدوء المحكوم عليه بالاعدام ورباطة جأشه ، وايمانه العميق بسلامة موقفه وبقيم أخرى كثيرة لا مجال للتفصيل فيها هنا ، حتى لينتهى الأمر بالجلاد الى أن يشنق نفسه ، وهو مضمون مختلف تماما عما قدمه توفيق الحكيم فى مشهده .

***

على أن التمهيد النفسى ليس كل ما يربط هذا المشهد ببقية مسرحية «السلطان الحائر» فمن خلال الحوار الذى يدور بين الجلاد والمحكوم عليه بالاعدام نفهم أن الأخير قد صدر عليه الحكم دون محاكمة ، وانه قدم للسلطان مظلمة لا يعرف مصيرها .. وحينما يأتى الخمار بالكأس للجلاد نعلم منه أن المحكوم عليه بالاعدام نخاس كبير وليس سفاحا ولا سارقا ، ويعجب الخمار من وقوفه فى مثل هذا الموقف .. فاذا حاول المحكوم عليه بالاعدام ان يقول له سبب الحكم عليه .. أسكته الجلاد بالقوة .. كل ما نفهمه أنه حكم عليه لتفوهه بعبارة ما .. أما ما هى هذه العبارة فذلك ما يخفيه عنا المؤلف فى مهارة لكى يثير تشوقنا ويدفعنا الى متابعة المسرحية فى شغف واهتمام ، وتلك بلا شك احدى علامات نجاح الكاتب المسرحى ، حققها توفيق الحكيم بمهارة واضحة فى عدة مواقف أخرى من المسرحية .

ويتكرر الموقف نفسه مع الغانية التى تشفق على المحكوم عليه بالاعدام ..

المحكوم عليه : ألا تعرفيننى أيتها الجميلة ؟..
الغانيـة : بالطبع أعرفك .. منذ اللحظة الاولى .. ساعة أن جاءوا بك الى هنا فى مطلع الليل .. أبصرتك من نافذتى وعرفتك ، وأحزننى أن أراك فى الاغلال ، لكن .. ما هى الجريمة التى ارتكبتها ؟..
المحكوم عليه : لا شيء يذكر .. كل ما حدث هو أنى قلت ..
الجـلاد : حذار !.. حذار !.. أغلق فمك !.
المحكوم عليه : أغلقت فمى !
الغانيـة : لقد حاكموك طبعا ؟..
المحكوم عليه : لا ..
الغانيـة : ماذا تقول ؟.. ألم تحاكم ؟!
المحكوم عليه : ولم أقدم الى محكمة .. لقد ارسلت مظلمة الى السلطان ، أسأله حقى فى أن أمثل بين يدى قاضى القضاة ، أعدل من حكم بالذمة والضمير ، وأنزه من تمسك بالشرع ، وأخلص حام لقداسة القانون .. لكن .. ها هو ذا الفجر يقترب ، والجلاد قد تلقى الامر بضرب رقبتى عند أذان الفجـر !
الغانيـة (متطلعة الى السماء) : الفجر ؟!. انه الفجر يكاد يبزغ .. انظر الى السماء !..
الجـلاد : ليست السماء يا سيدتى العزيزة هى التى ستقرر ساعة هذا المحكوم عليه .. ولكنها مئذنة هذا المسجد .. انى فى انتظار المؤذن
الغانيـة : المؤذن ؟.. انه لا شك فى الطريق .. انى اسهر حتى الصباح أحيانا ، فأراه فى مثل هذه الساعة متجها الى المسجد !..
المحكوم عليه : اذن فقد حانت ساعتى !..
الغانيـة : لا .. ما دامت مظلمتك لم تفحص بعد !..
المحكوم عليه : هذا الجلاد لن ينتظر نتيجة المظلمة .. أليس كذلك أيها الجلاد ؟.
الجـلاد : لن انتظر سوى المؤذن .. تلك هى الاوامر !.

ومن المهم أن نلاحظ فى هذا المشهد اهتمام الغانية بأمر المحكوم عليه بالاعدام ، واستنكارها الشـديد للحكم عليه دون محاكمة عادلة ، ثم ثقتها الشديدة وهى تؤكد له أنه لن يعدم ما دامت مظلمته لم تفحص بعد ، فسيفيدنا ذلك فى محاولة تفهم القيمة الكبيرة التى ترمز لها هذه الغانية فى المسرحية .

ولقد استطاعت الغانية بالفعل ان تنقذ رقبة المحكوم عليه بالاعدام ، واذا كانت لا تملك القوة المادية التى تقاوم بها سيف الجلاد ، فهى تملك العقل الذكى والحيلة التى تنفذ بها مآربها رغم ارادة الجلاد .. لقد دعت المؤذن الى شراب فى دارها ، فتأخر بذلك عن الاذان ، وتأخر بالتالى تنفيذ حكم الاعدام ..

ويصل الوزير ليعلن أن السلطان علم بمظلمة المحكوم عليه بالاعدام ، وأمر بأن يحاكم أمام قاضى القضـاة ، وانه فى الطريق الآن ليحضر المحاكمة بنفسه .

وأمام السلطان تنكشف لأول مـرة وبالتدريج حقيقة التهمة التى شوقتنا طويلا .. لقـد قال النخاس ان السلطان عبد رقيق ، وانه هو الذى باعه فى صباه للسلطان الراحل .. وهو أمر عادى ومألوف بالنسبة لسلاطين المماليك ، ولكنهم كانوا يعتقون

(١) نشرت المسرحية المشار اليها فى « المجلة » أيضا ـ العدد ٢٧ ص ١٠١

عادة قبل جلوسهم على العرش .. أما النخاس فيزعم أن السلطان المملوك فى المسرحية لم يعتق ، لأن السلطان الراحل نسى أن يعتقه قبل وفاته .. فظلت صفة العبودية لاصقة به ، والعبد لا يجوز له أن يحكم شعبا حرا ..

تلك هى التهمة التى اراد الوزير اعدام النخاس من أجلها ، ولكن السلطان لا يرى داعيا لذلك .. يكفى ان يعلم الناس أن ما قاله النخاس ليس أكثر من أكذوبة ، ويطالب الى القاضى أن يطلق المناديـــن ليعلنوا التكذيب الرسمى فى المدينة ، وينشروا على الناس نص الوثيقة المسجلة بعتقه ، وهى لاشــك محفوظة فى خزائنه .

ويفاجىء القاضى السلطان بأن هذه الوثيقــة لا وجود لها .. ويعترف الوزير بصـــدق ما ردده النخاس ، ويقر بخطئه ومسئوليته :

« .. كان من واجبى أنا حقا أن أعرض عليـــه (يعنى السلطان الراحل) موضوع العتق ، بما له من أهمية خاصة ، وان أعد ما يقتضيه من اجراءات شرعية .. ولكن مقامك العالى يا مولاى ونفوذك وهيبتك ومنزلتك العظيمة فى النفوس - كل تلك الصفات فى سموها جعلتنا نسهو عن حالة الرق والعبودية بالنسبة اليك ، وعن حاجة من كان فى مثل ارتفاعك الى مثل هذه الحجج والوثائق . ما فطنت والله لهذا الامر الا فيما بعد .. عندما جلست يا مولاى على العرش .. عندئذ اتضح لى الموقف بأكمله . وتملكنى الهلع وكدت أجن . لولا أنى هدأت من روعى ، وتماسكت معللا النفس بأن هذا الموضوع لن يتاح له يوما أن يفتح أو يثار .. »

أما وقد أثير الموضوع بالفعل ، فقد أراد الوزير ان يقتل من أثاره فيغلق فمه الى الأبد ، ويقطـع بذلك كل الألسنة ..

هذا هو تفكير ممثل السلطة التنفيذية ، لم يذكر أن السلطان يحتاج الى حجج ووثائق قانونية الا بعد ان تولى السلطة بالفعل ، بل بعد أن أثار هذا الموضوع واحد من المواطنين .. وأكثر من ذلك فهو يعتقد انه « ليس من الضرورى لمن يحكم أن يحمل فى يديـــه الوثائق والحجج » .. تكفيه السيوف والأجناد ، وليس أسهل من أن يعلن على الملأ - كذبـــا - أن السلطان الراحل قد أعتق السلطان الحالى قبــل وفاته ، وأن الوثائق والحجج محفوظة ومسجلة لدى قاضى القضاة ، والموت لمن يجرؤ على تكذيب ذلك .

ولكن قاضى القضاة - ممثل القانون - يسمى هذا الاقتراح مؤامرة ضد القانون ويرفض الاشـــتراك فيها ، ويقول للسلطان :

« أنت فى نظر الشرع والقانون لست سوى عبد رقيق .. والعبد الرقيق يعتبر - قانونا وشرعا - شيئا من الاشياء ومتاعا من الامتعة . وبما ان السلطان الراحـل المالك لرقبتـك لم يعتقك قبل وفاته ، فأنت لم تزل شيئا من الاشياء ومتاعـــا مملوكا لاخر ، وعلى هذا فأنت فاقد لاهلية التعاقد فى المعاملات العادية التى يزاولها بقية الناس الاحرار . »

أما الوزير فيقول :

« نحن الآن لسنا فى صدد رأى القانون ، ولكننا فى صدد البحث عن الطريقة التى نتخلص بها من هذا القانون .. » !!

ويمضى قاضى القضاة الى أبعـد من ذلك ، فيقرر أن السلطان بوضعه الحالى «متاع عقيم لا يدر ربحا ولا يأتى بغلة » وانه بصفته خازنا لبيت المال كذلك يتحتم عليه بيعه « فى المزاد العلنى حتى لا تضـار مصلحة بيت المال . »

ويغضب السلطان ويوشك أن يلجأ لسيفه لحــل المشكل :

« اسمع أيها القاضى !.. قانونك هذا لم يأتنى بالحل ، فى حين أن حركة صغيرة من سيفى كفيلة بأن تقطع عقدة المشكلة فى الحال ! .. » ، « ماذا يهم سفك قليل من الدم فى سبيل صلاح الحكم ؟! » ، « سأفعل كل ما أراه ضروريا لصيانة أمن الدولة ، وسأبدأ فعلا بك .. وألقى بك فى السجن .. أيهـــا الوزير .. اقبض على القاضى ! »

ولكن الوزير يحاول تهدئة السلطان ، ويمضى فى استجواب القاضى عله يصل معه الى حل معقول ، والقاضى لا يرى حلا الا تطبيق القانون :

« وجهة نظرى واضحة بسيطة ، أشرحها فى كلمتين : لحل هذه المسألة أمامنا طريقان : طريق السيف ، وطريق القانون ، أما السيف فلا شأن لى به ، وأما القانون فهو ما ينبغى لى وما أستطيع أن أفتى فيه . والقانون يقول : ان العبد الرقيق لا يملك عتقه غير مولاه ، مالك رقبته . وفى حالتنا هذه المولى مالك الرقبة توفى بغير وريث ، فآلت ملكية العبد الى بيت المال ، وبيت المال لا يملك عتقه بغير مقابل ، اذ ليس من حق أحد التصرف بغير مقابل فى مال أو متاع مملوك للدولة . ولكن من الجائز لبيت المال التصرف بالبيع ، وبيع مال الدولة لا يكون صحيحا قانونا الا بمزاد مطروح فى العلن .. فالحل الشرعى اذن هو ان نطرح مولانا السلطان للبيع فى المزاد العلنى ، ومن رسا عليه المزاد يعتقه بعد ذلك .. بهذا لا يضار ولا يغبن بيت المال فى ملكه ، ويظفر السلطان عن طريق القانـــــون بعتقـــــه وتحريره !.. »

وتبلغ ثورة السلطان مداها لهذا الرأى ، ويستل سيفه ليطيح برأس القاضى ، ولكن وزيره الداهية يمنعه فى حصافة وبعد نظر وحجته فى ذلك :

« .. لا تصنع من هذا الرجل شهيدا !.. ما من ميتـــة أروع من هذه يتمناها مثل هذا الشيخ المهدم !.. سوف يقال انك حطمت القانون والشرع فيه .. وسوف يصبح هو الرمز الحى لروح الحق والمبدأ .. ورب شهيد مجيد له من التأثير والنفوذ فى ضمير الشعوب ما ليس لملك جبار من الملوك ! .. »

وتمضى المناظرة بين السلطان والوزير فى جانب القوة والسيف ، وبين القـــاضى ممثل القانون ، فالقاضى يرى ان من علامات المجد « ان يخضـــع سلطان للقانون كما يخضع له بقية الناس » ويضيف:

« .. انى معترف بما للسيف من قوة أكيدة ، ومن فعــل سريع وأثر حاسم . ولكن السيف يعطى الحق للاقوى ، ومن يدرى غدا من يكون الاقوى ؟.. فقد يبرز من الاقوياء من ترجح كفته عليك !.. اما القانون فهو يحمى حقوقك من كل عدوان ، لانه لا يعترف بالأقــوى .. انه يعترف بالأحق !..

« والآن ، فما عليك يا مولاى سوى الاختيار بين السيف الذى يفرضك ولكنه يعرضك ، وبين القانون الذى يتحداك ولكنه يحميك !.. »

ويتردد السلطان قليلا فى الاختيار ، ويرفض الوزير ان يعاونه خوفا من تبعات هذا الاختيار ونتائجه ، ولا يبقى امام السلطان الا ان يختار بنفسه ليتحمل بعد ذلك تبعات اختياره ، وهو يحس بخطورة هذا الاختيار ورهبة الموقف الذى يمر به :

« نعم ، وتلك ساعتى المخيفة !.. الساعة المخيفة لكل حاكم !.. ساعة يصدر القرار الاخير ، القرار الذى يغير مجرى الامور !.. ساعة ينطق بذلك اللفظ الصغير ، الذى يبت فى الاختيار الحاسم !.. الاختيار الذى يقرر المصير !.. »

ثم ما يلبث ان يصيح فى عزم :

« القانون !.. اخترت القانون !.. »

ويسدل الستار عن الفصل الأول من المسرحية .

ولقد عنيت ان اطيل بعض الشىء فى تلخيص هذا الفصل لأنه اهم فصول المسرحية ، واخطرها من حيث المضمون والمناقشات الفكرية الممتازة التى يحتويها .. ولست فى حاجة ــ بعد هذا التلخيص الوافى ــ الى ان اشير الى طبيعة الصراع الذى دار فى هذا الفصل ، بما فيه المشهد التمهيدى بين الجلاد والمحكوم عليه بالاعدام ، فهو صراع بين السيف والقانون .. بين المنطق الانسانى السليم وبين منطق القوة والبطش وحيل السياسة واحابيلها .. ولو ان هذا الصراع الهام كان الصراع الرئيسى والوحيد فى المسرحية ، كما ذهب كثير من النقاد ، لما كان للفصلين التاليين اية ضرورة ، فقد مر هذا الصراع بمرحلة العرض وبلغ قمة تأزمه فى هذا الفصل الأول ، ثم انحل ايضا حين اختار السلطان جانب القانون .. وكان من الممكن ان تنتهى المسرحية فعلا عند هذا الحد لو ان موضوعها هو الصراع بين السيف والقانون فحسب ، وقد رأينا بالفعل كيف انتهى هذا الصراع بانتصار القانون الذى يقف المؤلف فى جانبه كما يقف كل مفكر حر امين لرسالته ..

ولكن ما لهذا الغرض البسيط ــ على جلاله ــ كتب توفيق الحكيم مسرحيته .. فالمشكلة اعمق من ذلك بكثير .. ولا يكفى أن يختار السلطان جانب القانون ويعلن عن هذا الاختيار لتنتهى المشكلة ، فالقانون كان دائما هو المطية التى تمتطيها كل الحكام ، الصالحين منهم والمستبدين .. كلهم يحاولون ان بالصدق او بالكذب ، اكساب تصرفاتهم الصبغة القانونية التى يقبلها الناس جميعا .. وهم يلفون سيوفهم عادة فى أثواب ناعمة من القانون تخفى حدتها وقسوتها عن أعين الناس .. ويجدون دائما من رجال القانون من يساعدهم على ذلك وينحرف بالقانون من أجل تحقيق اغراضهم ، ويفسره تفسيرا زائفا ليحقق شهواتهم ويكسبها الثوب القانونى المقبول .

فالمسألة بالنسبة للحاكم لا تقتصر على اختياره جانب القانون ، فما من حاكم ، مهما اشتد بطشه واستبداده ، اعلن انه يقف فى جانب السيف والقوة .. وحتى الذين يختارون جانب القانون يجدون تبعات اختيارهم شاقة عسيرة ، تحتاج الى «شجاعة اكبر من شجاعة السيف» على حد تعبير الوزير فى الفصل الثالث من المسرحية.. فسيتعرض مثل هذا الحاكم المخلص لمغريات كثيرة ، وسيزين له الكثيرون اللجوء الى السيف فى كثير من المواقف ، وقد يكون منهم من اقنعوه من قبل باختيار جانب القانون فى بادىء الأمر .. وهذا ما يعرضه توفيق الحكيم فى الفصلين التاليين من مسرحيته ..

***

ففى الفصل الثانى نشهد خضوع السلطان لحكم القانون ، فيعرض للبيع فى مزاد علنى ، ليشتريه من أفراد الشعب من يشاء .. ولقد توقفت كثيرا عند هذا المشهد فى المسرحية ، وخيل الى أن الكاتب لم يصطنع قصة رق السلطان وعدم عتقه،الا ليصل بنا الى هذا المشهد حيث يعرض السلطان على الشعب فى السوق ليفتديه ويشتريه ، ثم يعتقه بعد ذلك ويهبه الصفة الشرعية .. أليست هذه العملية رمزا لعملية الانتخابات أو الاقتراع العام التى يختار الشعب حكامه عن طريقها بمحض حريته واختياره ، ويهبهم بذلك صفتهم الشرعية فى حكمه والتصرف فى شئونه .. واذا لم يسفر هذا الصراع الفكرى العميق الذى دار فى الفصل الاول بين الحق والقوة أو السيف والقانون ، عن مثل هذا الموقف الهام فى شئون الحكم .. أفلا تصبح المسرحية مجرد حكاية بسيطة كحكايات ألف ليلة وليلة ، ويصبح هذا الحوار العميق دخيلا عليها لا مكان له فى مثل هذه الحكاية التى تدور حول سلطان مملوك نسى السلطان السابق أن يعتقه ؟.

ولو صح هذا الافتراض ، لتحتم علينا أن نبحث كذلك عن افتراض آخر يفسر المعنى الذى تمثله الغانية فى المسرحية .. فلقد رأيناها من قبل تنتصف للمحكوم عليه بالاعدام ، وتنقذه من مصيره .. ولولا ذلك لأعدم ، ولما أثيرت المشكلة الكبيرة فى المسرحية ، وهى عدم شرعية الحاكم .. وها نحن

نراها فى الفصل الثانى تشترى السلطان وتدفع فيه اكبر مبلغ من المال ، وتهبه بذلك صفته الشرعية .

ترى لماذا اختارها المؤلف بالذات لهذه المهمة البالغة الخطر ، رغم سوء سمعتها المشهورة فى الحى ؟..

فلنحاول أن نجيب على هذا السؤال من خلال نص المسرحية ..

ان الوزير يستنكر شراءها للسلطان فتكون اجابتها !

« ولم لا ؟.. الست مواطنة ومعى نقود ؟!. فلم لا يكون لى عين الحق الذى للاخرين !. »

واذا رفض القاضى قبول مالها لأنها ..

« امراة سيئة السمعة رديئة السيرة ، ولعل هذا المال قد جاء من طريق الخطيئة فكيف يمكن قبوله فيما يدفع لبيت المال والدولة ؟.. »

اجابته الفانية :

« ان مالى هذا قد قبل بالفعل فيما يدفع من ضرائب ومكوس ، فهل الضرائب والمكوس ليست مما يدفع لبيت المال والدولة ؟!.. اذا كان هذا رأيك أيها القاضى فانى لن أدفع بعد اليوم ضريبة واحدة للدولة .. »

انها اذن مواطنة عادية مسئولة رغم سوء سيرتها لها كل ما لبقية الشعب من حقوق ، وهى بعد ان يتم لها شراء السلطان ترفض عتقه بمنطق سليم مقنع :

« .. أيها القاضى أنت تجعل العتق شرطا للامتلاك . أى أنه لكى يكون امتلاك الشىء المبيع صحيحا يجب على المشترى أن يتخلى عن هذا الشىء .. بعبارة أخرى لكى تمتلك شيئا يجب أن تتخلى عنه .. أو اذا شئت .. لكى تملك يجب ألا تملك .. هذا هو شرطك لكى اشترى يجب أن أعتق .. لكى أملك يجب الا أملك .. اترى هذا معقولا ؟.. »

وهو غير معقول بالطبع ، والعيب هنا ليس عيب القانون ، كما قد يبدو للوهلة الاولى ، ولكنه عيب رجل القانون الذى تلاعب بنصوصه ليخدم السلطان .. وقد رفض السلطان أن ينساق وراء هذا التلاعب ومضى قدما فى طريق القانون يتحمل كل تبعات اختياره .. فيبطل شرط العتق الذى فرضه القاضى ويسلم بأنه أصبح مملوكا للفانية ، ويمنع الوزير من العودة الى استخدام السيف لاجبارها على عتقه .. بل يترك لها حرية الاختيار كاملة بين ان تتخلى عنه ، أو يتخلى هو عن العرش ويدور بينهما هذا الحوار :

الغانية : الى كل هذه الاهمية .. وكل هذا الخطر ؟
السلطان : فى هذه اللحظة ، نعم ..
الغانية : هذا مدهش ..
السلطان : حقا ..
الغانية : أنا اذن أملك فى يدى زمام الأمر الآن ؟ ..
السلطان : نعم ..
الغانية : بمشيئتى ابقى السلطان ..
السلطان : نعم ..
الغانية : وبكلمة منى يتم عزل السلطان ؟
السلطان : نعم ..
الغانية : ان هذا حقا لمدهش ..
السلطان : بدون شك ..
الغانية : ومن الذى أعطانى كل هذه السلطة ؟.. المال ؟..
السلطان : القانون .
الغانية : لفظ من فمى يستطيع أن يغير مصيرك ، ويوجه حياتك : اما الى الرق والعبودية ، واما الى الحرية والسيادة ..

من تكون تلك الفانية الفاتنة التى تملك كل هذا النفوذ ؟..

فى رايى انها رمز لسواد الشعب الذى يملك أغلبية الأصوات ، فهو وحده الذى يملك حق اعطاء السلطان صفته الشرعية ، وبكلمة منه يعزله ، وهذه الغالبية تتكون من الطبقات الدنيا فى المجتمع التى نسىء عادة الظن بها وبمستواها الفكرى والخلقى ، وان كانت فى حقيقة الأمر شريفة سليمة الفطرة تتذوق الفن ، وتعرف باحساسها الخطأ من الصواب

ويؤكد هذا الافتراض أننا نكتشف ــ فى الفصل الثالث ــ أن هذه الصفات نفسها هى الصفات الحقيقية للفانية سيئة السمعة .. فهى امراة شريفة ، كانت جارية ، لتاجر ثرى ، أعتقها وتزوجها قبل وفاته .. فهى حرة اذن ، ولولا ذلك لما استطاعت أن تهب غيرها الحرية .. وهى أيضا من هواة الفن .. ولا تأبه برأى الناس فيها ولا تحاول تصحيحه ، فعندما يجتاز الانسان ــ على حد تعبيرها ــ اقصى حدود السوء فانه يصبح حرا .. وهى فى حاجة الى حريتها لتفعل ما يحلو لها من صحبة الرجال من أجل أرواحهم ، لا من اجل أجسادهم كما يظن السلطان وبقية الناس ..

***

ولقد راينا كيف حاول الوزير ــ ممثل السلطة التنفيذية ــ أن يبطش بالفانية حينما رفضت عتق السلطان ، وقد حاول ذلك مرة أخرى حينما صعد السلطان الى منزل الفانية ، وخشى الوزير الا تبر الفانية بوعدها ، فأقنع الجلاد أنها تستحق الاعدام لكذبها وخداعها ، ثم عاد واستدرك :

الوزير : لا .. هذا لا يكفى تلك جريمة قد لا تستحق الاعدام وهذه المرأة كفيلة أن تجد من العبارات الرنانة فى القانون والمنطق ما تبرر به فعلها .. لا .. يجب أن تكون هناك جريمة فظيعة خطيرة ، لا يمكن تبريرها ولا الدفاع عنها .. جريمة تجلب السخط العام من الشعب كله .. فمثلا يمكن ان نقول انها .. جاسوسة ..
الجلاد : جاسوسة ؟..
الوزير : نعم .. تعمل لحساب المغول .. عندئذ سينهض الشعب باجماعه ليطالب براسها ..
الجلاد : نعم ، جزاء وفاقا ..
الوزير : أليس هذا رأيك ؟

الجلاد : وسأرفع صوتي : الموت للخائنة ..
الوزير : صوتك وحده لن يكفى .. يجب أن تكون هناك أصوات أخرى غير صوتك ترتفع بهذا الهتاف ..
الجلاد : ستكون هناك أصوات أخرى ..
الوزير : أتعرف أصحابها ؟..
الجلاد : ليس من الصعب ايجادهم ..
الوزير : نعم .. يجب اعداد الشهود ..

وهكذا يتضح فساد السلطة التنفيذية وانحرافها، واستعدادها للتنكيل بكل من يعارضها والصاق التهم الزائفة به ، وتدبير المؤامرات لاكساب تصرفاتها الصبغة القانونية التى تخدع الجماهير وتسكتها .. وعلى السلطان أن يقاوم مثل هذا الانحراف اذا كان صادقا حقا فى اختياره لجانب القانون ..

بقى انحراف أخطر وهو انحراف السلطة التشريعية .. وقد رأينا من قبل كيف انحرف القاضى حينما جعل العتق شرطا للبيع ، وسنراه فى الفصل الثالث يعبث بالقانون مرة أخرى ليخدم السلطان وينتزعه من بيت الغانية ، فيأمر المؤذن بأن يؤذن لصلاة الفجر قبل موعدها بساعات « خدمة للدولة » ــ على حد تعبيره ــ حتى اذا سمعته الغانية اضطرت الى تنفيذ قسمها واطلاق سراح السلطان .

ويؤذن المؤذن لصلاة الفجر فى منتصف الليل فى حماية حراب الحراس الذين يمنعون الجماهير من البطش به ويطردونهم من الساحة..ويخرج السلطان والغانية ، ويحاول القاضى أن يجبر الغانية على توقيع حجة العتق متمسكا بمنطوق قسمها بأن توقع «عند سماع صوت المؤذن وهو يؤذن لصلاة الفجر» .

وهكذا يتحول القانون الى تلاعب لفظى مخجل ، وحيل ذكية بهلوانية .

وهكذا يمكن أن ينحرف رجل القانون أيضا ، ويجعل القانون مطية لخدمة السلطان وتنفيذ مآربه ويقول :

« انى ما عدت اعتبر نفسى هزمت ... فلم يزل فى جعبتى ــ أو على الأصح فى جبة القانون ــ كثير من الحيل . »

ولكن السلطان يرفض مثل هذا التحايل ، فهو قد اختار جانب القانون ومن واجبه أن يمضى فى الطريق الذى اختاره الى نهايته ، ويتحمل كل تبعات اختياره ، ويحمى القانون من كل محاولة للعبث به ، حتى ولو كان العابث هو رجل القانون نفسه .. ويقول السلطان للقاضى :

« ... أهذا هو القانون فى رأيك .. اجتهاد وبراعة فى التحايل والتلاعب ؟.. قد يكون من حق هذه المرأة أن تتحايل .. ولا لوم عليها اذا هى فعلت .. وقد تكون موضع تسامح لذكائها وبراعتها .. أما قاضى القضاة ، ممثل العدالة ، وحامى حمى القانون ، وخادم الشرع الأمين ، فان من الزم واجباته أن يحفظ للقانون نقاءه وطهره وجلاله ، مهما يكن الثمن ... وأنت نفسك الذى أراني فى البداية فضيلة القانون وما ينبغى له من احترام ، وقال لى انه هو السيد المطاع ، وان على أنا أن أنحنى أمامه .. وقد انحنيت بكل خضوع حتى النهاية . لكن ، هل كان يخطر لى على بال أن أراك أنت فى آخر الأمر تنظر الى القانون هذه النظرة، وتجرده من رداء قدسيته ، فاذا هو بين يديك لا أكثر من حيل وجمل وألفاظ وألاعيب ؟.. »

ان نصوص القانون لا يمكن أن تكفى وحدها لاستقامة الحكم ، بل لابد من الالتزام الشريف الصارم ازاءها .. وزجر كل من يحاول التلاعب بها حتى ولو كان رجل القانون نفسه .. وهذا ما صنعه السلطان الواعى ، فرفض المضى فى لعبة القاضى ، وحاول أن يعود مع الغانية الى منزلها ، ولكنها ترفض قائلة :

« لا .. ان قاضى قضاتك اراد أن ينقذك .. وانى لا احب أن أكون أقل منه اخلاصا لك .. أنت الآن حر يا مولاى .. »

ولا يسع القاضى الا أن يعترف بطيبة الغانية لأول مرة ، ويضيف السلطان :

« بل انها لمن فضليات النساء ... وعلى أهل المدينة أن يحترموها ... هذا أمر أيها الوزير ... »

وهكذا تنتهى الأزمة ، وتحل عقدة الموقف المتأزم عن طريق احترام القانون احتراما كاملا ، و « دون أن تسفك قطرة دم .. وهذا هو الأهم» .. ويهدى السلطان الى الغانية جوهرته الثمينة اعترافا بفضلها والتزامه نحوها . ويقول :

« لن أنسى أبدا انى كنت عبدك ليلة .. »

فتجيبه الغانية ودموعها فى عينيها :

« فى سبيل المبدأ والقانون يا مولاى »

ويسدل الستار وموكب السلطان يتحرك خارجا

وتنتهى المسرحية بعد أن باحت بمضمونها النهائى وهو ضرورة التوازن بين القوى المختلفة فى الدولة بين الشعب ممثلا فى الغانية ، والسلطة التنفيذية ممثلة فى السلطان والوزير ، والقانون والسلطة التشريعية ممثلة فى قاضى القضاة .. على ان يقوم هذا التوازن على اساس احترام الشعب ــ ممثلا فى الغانية ، والالتزام نحوه ، والاعتراف بسلطانه .. بحيث اذا انحرفت قوة من هذه القوى الثلاث ، قامت الأخرى بتقويمها وردها الى الجادة .. ولن يتحقق شىء من هذا اذا لم يحترم الجميع القانون ويلتزموا امامه التزاما أخلاقيا صادقا ..

وقد استطاع المؤلف أن يصوغ كل هذه الأفكار فى قالب مسرحى متكامل يحمل بداخله اكثر من عقدة واكثر من حل ، حتى يصل الى حل العقدة الأخيرة فنشعر بأنه ناقش موضوعه من مختلف زواياه ، ووفى كل جانب فيه حقه ..

ومن مزايا المسرحية انها تكاد تكون مقبولة تماما على المستوى الواقعى بحيث يستطيع ان يستمتع بها المشاهد لو لم يفطن الى ما فيها من رموز كثيرة ، ومضامين انسانية هامة ، ففيها من الحوار الفكه الرشيق والشخصيات الفرعية المكملة ما يكسبها فى كثير من اجزائها جوا مرحا يخفف من حدة المناقشات الفكرية الجادة .. وقد استطاع المؤلف ان يستخدم عنصر التشويق والمفاجأة على مستوى طيب أشرنا اليه من قبل ، ولعل هذين العنصرين يوضحان سر نجاح المسرحية حينما مثلت على المسرح ..

والشخصيات لا تنمو فى المسرحية ولا تتطور على المستوى الواقعى بل تتحرك داخل الاطار الفكرى الذى صممه لها المؤلف فيما يشبه التخطيط الهندسى المحكم .. ولعل اوضح مثال على صدق ذلك شخصية قاضى القضاة الذى رأيناه فى الفصل الأول يتمسك بالقانون ويدافع عنه أمام السلطان بفدائية وبطولة .. واذا به هو نفسه فى الفصلين الثانى والثالث يعبث بالقانون عبثا صارخا .. ولن نجد مبررات نفسية واقعية تفسر هذا التطور المفاجىء من النقيض الى النقيض .. وهذا بلاشك من عيوب بناء المسرحية ، لا يغفره ما نعلمه ــ على المستوى الرمزى الفكرى ــ من ان المؤلف قد أحدث هذا التطور فى شخصية القاضى ليصل بنا الى المضمون النهائى للمسرحية الذى اشرنا اليه من قبل .. اذ ينبغى فى مثل هذه المسرحيات الرمزية ان يكتمل لها الاطار الخارجى المقنع على المستوى الواقعى ، على أن يكمن داخل هذا الاطار المضمون الرمزى ليستكشفه المشاهد بنفسه ودون تدخل واضح من المؤلف ..

ومن الانصاف للمؤلف مع ذلك أن نذكر انه مهد لهذا التطور المفاجىء فى شخصية القاضى باشارة او اشارتين فى الفصل الأول ، أهمها قول السلطان له :

« نعم هذا الشبح (يقصد القانون) الذى تختفى وراءه لتخضعنى وتفرض على ارادتك ، وتظهرنى أمام الناس فى هذا المظهر المضحك الواهن المهين » .

فمثل هذه الاشارة توحى بأن صرامة القاضى فى فرض القانون على السلطان فى بادىء الأمر ليست صرامة مخلصة خالية من الفرض ، ولكنها لا تكفى مع ذلك لتفسير هذا التطور ، بل الانقلاب فى شخصية القاضى على النحو الذى لاحظناه .. ولست فى حاجة بعد ذلك الى أن اشير الى براعة حوار المسرحية وروعته ، ورقته فى كثير من المواضع حتى لينفذ الى النفس مباشرة .. وعنفه وصرامة منطقه فى مواضع أخرى حتى ليهز العقول هزا .. فتلك احدى سمات مسرح «الحكيم» المعروفة .. وانما بلغت مسرحية «السلطان الحائر» تلك المكانة الممتازة بين مسرحياته الأخرى بعمق أهدافها ، وسلامة مضمونها الانسانى الواعى ..

***

هذه هى المسرحية كما فهمناها من النص ، فلنحاول الآن أن نرى كيف فهمها مخرجها «فتوح نشاطى» والى أى حد نجح فى ابراز هذا المفهوم .

لقد صدر توفيق الحكيم المسرحية المطبوعة بكلمة اشار فيها الى ان الصراع الذى تعرضه المسرحية هو الصراع بين القوة والقانون على المستوى العالمى .. مستوى القنابل الهيدروجينية وهيئة الامم ، ولاشك أن هذه الكلمة هى المسئولة عن اتجاه فهم المؤلف الى الى هذه الناحية فقال فى وجهة نظره المنشورة فى البرنامج :

« والسلطان هنا رمز للعالم الحائر بين القوة والقانون ، بين القنابل الذرية ، وبين الأمل الوحيد الذى يلوح للانسانية : منظمة الامم على الرغم من أن هذه المنظمة أشبه ما تكون بالقاضى فى مسرحيتنا ، يتشدد فى أول الامر فى تطبيق القانون ، ثم يتذبذب ويتحايل ويحاور ويداور ، وقد علق المؤلف موضوعه ولم ينهه ، وهل كان يملك غير ذلك ومصير العالم نفسه ما زال يتأرجح بين السيف والقانون ؟ »

ولنتصور ان هذا الفهم للمسرحية هو الفهم السليم ، فماذا صنع المخرج لابرازه على خشبة المسرح .. وهو الذى يقول فى وجهة نظره ايضا :

« وقد درجت فى هذه المسرحية على ما درجت عليه دواما ، وهو خدمة المؤلف ، وذلك باظهار اخفى مراميه وأهدافه بوساطة المنظر والحركة والجو والايقاع .. » ؟

هل تتفق تلك المناظر الواقعية المسرفة فى واقعيتها وابعادها المجسمة مع ذلك المضمون الرمزى الذى أشار له المخرج ؟.. وهل تتفق المبالغة فى الوان الملابس والعمائم مع هذا الهدف ؟.. وهل الاسراف فى ابراز الجوانب الفكهة للشخصيات الفرعية كالمؤذن والخمار والاسكاف يتمشى مع الجو الرمزى العام للمسرحية ؟..

لا اعتقد أن شيئا من ذلك قد ساعد على خدمة النص ومضامينه ، بل لعلى لا أتجنى على المخرج لو زعمت أنه افسد الجو الفكرى العام للمسرحية باختياره لهذا النوع من الديكور الواقعى المزخرف والملابس المزركشة الملونة ، وبمحاولته اضفاء جو الفخامة والروعة على المسرحية باستخدام محفة يجلس فيها السلطان ويحمله الخدم الى داخل المسرح .. فمثل هذه المسرحية كانت فى حاجة الى

ببساطة شديدة فى الديكور والملابس لتبرز معانيها الكامنة من خلال الحوار الذى قام وحده بدور البطولة على خشبة المسرح .. واحب ان استشهد فى هذا الشأن برأى الزميل كامل يوسف الذى يقول:

« ولو أننا تغاضينا عن التنافر فى أحجام الكتل (فى الديكور) وأحجام الآدميين لاستطعنا أن نستمتع بسيمفونية الالوان المتناسقة ومن أجل هذا كنا نود لو أن التصميم راعى الناحية النفعية فى تركيب المبانى وخفف من حدة واقعيتها ، اذ أن ازدحام المنظر طرد منطقة التمثيل الى مساحة ضيقة فى المقدمة لا تملك منها فكاكا ، وجعل بقية المنشآت مجرد مؤخرة خلفية غير ذات أهمية .. لذلك انحصرت الحركة المسرحية وأخذت تكرر نفسها فى أوضاع متماثلة ، حتى لقد تعذر استبعاد منصة الجلاد بعد الفراغ منها وركنت فى جانب زاد من اختناق الحركة وعمل على تثبيتها . ويشتد هذا الاختناق وهذا الثبات فى بيت الغانية حيث يفيدنا النص بالاتساع الرحب . » (١)

وأضيف انه حتى على المستوى الواقعى فى التنفيذ لم تكن الملابس والديكورات موفقة تماما ، فقد بدا الفقر واضحا أثناء محاولة اضفاء الفخامة والروعة ، وضح فى الملابس وبصفة خاصة ملابس الجند والجلاد ، وفى ديكور منزل الغانية الذى اشار اليه كامل يوسف ، وكان استعمال التجريد والتبسيط أجدى وانسب لجو المسرحية كما قلنا .

ولست أدرى لماذا لم يقسم المخرج المنظر الى قسمين فى الفصل الثالث بدلا من استخدام الستار المزركش برسوم أشبه برسوم صندوق الدنيا ، فساعد بذلك على اضفاء جو الحكاية الخرافية على المسرحية ؟ ..

ولو قسم المسرح كما تصور المؤلف ، لأمكنه أن يتقن تنفيذ ديكور منزل الغانية ، ولتخلص من أصوات الدق والتسمير التى علت على أصوات الموسيقى التصويرية .. وحذف المخرج رقصة وضعها المؤلف فى هذا المشهد ، كانت كفيلة لو بقيت بأن تضفى شيئا من الجو المرح ، والحركة المادية تكون بمثابة استراحة نفسية فى مسرحية تعتمد أساسا على المحاورات والمناظرات الفكرية الجادة ، وكان باستطاعته ان يستعين براقصة محترفة اذا تعذر ان تقوم ممثلة دور الغانية بالرقص .

وبودى ان أشير هنا الى ان اختيار الموسيقى التصويرية لم يكن ملائما لروح النص ، وأتمنى أن يأتى علينا وقت نستعين فيه بمؤلفين موسيقيين لوضع موسيقى تصويرية خصيصا لكل مسرحية بدلا من الاستعانة بالتسجيلات العربية والأجنبية المعروفة .

وكان استخدام الاضاءة فى المسرحية طبيعيا خاليا من المآخذ ، ولكنه لم يوضع فى خدمة النص الا فى المشهد الذى اختار فيه السلطان جانب القانون ، وكان موفقا الى حد بعيد حينما غرق المسرح فى الظلام وسلطت الأضواء القوية الساطعة على وجه السلطان وهو يمر بفترة التأزم والحيرة التى سبقت اختياره للقانون ، والقائه بسيفه بعيدا ..

ولو أن المخرج فهم المضمون النهائى للمسرحية ، وكيف انه لا يلغى السيف ، بل يهدف الى ايجاد توازن وتعادل بينه وبين الحق أو القانون ، لما جعل السلطان يلقى بالسيف بعيدا هكذا ، لانه سيحتاج اليه بعد ذلك ليحمى القانون من عبث العابثين .

وكنت أتصور أن تلعب الاضاءة دورا واضحا فى ابراز معانى النص ، وبصفة خاصة فى المشهد الأول بين الجلاد والمحكوم عليه بالاعدام ، ولكن لم يلجأ المخرج الى شىء من هذا .. بل لقد فسد هذا المشهد تماما نتيجة لسوء تنفيذ منصة الجلاد وأدواته ، وكذلك لاختيار «أحمد الجزيرى» لأداء هذا الدور .. فرغم اقتداره فى فنه ، الا أن تكوينه الجسمى ، وطبيعته المرحة ، وكذلك ملابسه الرثة ولحيته الكثة تعاونت كلها على ابرازه فى صورة هزلية مضحكة لا تثير الرهبة والفزع الواجبين ..

وأعتقد كذلك ان اختيار «محمد السبع» لدور المحكوم عليه بالاعدام لم يكن موفقا تماما ، فهو بطبيعته الوقورة وصوته الأجش الهادىء لا يثير فى النفس ما ينبغى أن يثيره ممثل هذا الدور من اشفاق ورثاء ، ولم يجد اخلاصه المعروف فى أدائه فى انجاح الدور .

وقد ادى بقية الممثلون ادوارهم بنجاح لا بأس به، وتفوق منهم محمد الدفراوى فى دور السلطان ، وسميحة أيوب فى دور الغانية ، وعبد المنعم ابراهيم فى دور المؤذن ، وكان محمد الطوخى ناجحا الى حد بعيد فى دور الوزير القاسى الصارم .. ولم يتح لى أن أشهد فاخر فاخر – شفاه الله – فى دور قاضى القضاة ، وانما رأيت ابراهيم الشامى ، وقد بذل جهدا مشكورا ، ولكنه لم يستطع أن يحيط بكل أبعاد الشخصية ..

ان مسرحية «السلطان الحائر» كما قدمها المسرح القومى عمل نظيف مشرف ، لم يسىء الى النص الأصلى اساءات بالغة ، ولكنه كذلك لم يضف اليه الاضافات الضرورية لكل عمل مسرحى متكامل ..

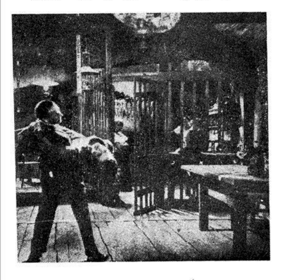
(١) جريدة «المساء» فى ١٩٦٢/١/١٧ .

التشيكوسلوفاكية

بقلم : أحمد الحضرى

★★★★★★★★★★★★★★★★

«نشوة» من اخراج جوستاف ماختى وتمثيل هيدى لامار(١٩٣٣)



نظمت مؤسسة دعم السينما فى الشهر الماضى أسبوعا للفيلم التشيكوسلوفاكى بدار سينما أوبرا بالقاهرة بدأ فى ٨ يناير ١٩٦٢ واستمر سبعة أيام عرض خلالها سبعة أفلام تشيكية مختلفة . ولاشك فى أن تنظيم مثل هذه الأسابيع يتيح فرصة لاتعوض للمتفرج - سواء كان سينمائيا محترفا أو هاويا أو دارسا ، أو حتى اذا كان مهتما بالفنون عامة - لدراسة فن السينما فى احدى الدول ومتابعة ما وصلت اليه من مستوى فى ذلك الميدان ، وتقدير مكانتها بين الدول المهتمة بهذا الفن .

وتثير أسابيع الأفلام التى تتبع احدى دول الكتلة الشرقية ، اهتمام المتفرج المدقق من ناحية أخرى ، الى جانب ماسبق ذكره ، ألا وهى أنها تمثل صناعة مؤممة تشرف عليها الدولة .

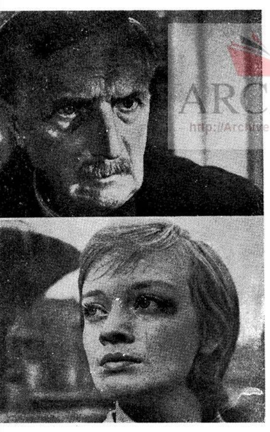
وتقييد قدراتهم الخلاقة ، ولكن تأميم السينما فى تشيكوسلوفاكيا كان بقصد تركيز تنظيم هـــذه الصناعة وتمويلها فى أيد تشيكية مسئولة أمام وزير الاستعلامات

ولنبدأ بسرد سريع لتاريخ السينما التشيكية ٠

بدأ عرض الأفلام الســـــينمائية فى براغ عام ١٨٩٦ ، بعد مضى عام واحد على مولد الســـينما كاختراع جديد ، وكانت الأفلام التشيكية الأولى ـ والتى مازالت محفوظة حتى الآن فى أرشيف الفيلم التشيكى ـ بدائية فى مضمونها قصيرة فى مـــدة عرضها ، قام بتصوير أغلبها مهندس معمارى يدعى يان كريجنسكى . وكانت هذه الأفلام ، كمثيلاتها



« فخ الذئب » من اخراج بيرى وايس (١٩٥٨)
الزوجة العجوز وابنة العم الشابة تمضـــيان الامسيات المملة فى لعب الورق مع الخادمتين



فرانتسيك سموليك مدرس اللغة اللاتينية ويانا بريخوفا الطالبة فى فيلم « المثل الاعلى »

وينطبق هذا على أسبوع الفيلم الســوفيتى الذى أقيم فى اكتوبر الماضى ، (١) كما ينطبق على أسبوع الفيلم التشيكوسلوفاكى الذى نتحدث عنه فى هذا المقال ٠

ولقد قال الرئيس التشيكى دكتور ادوارد بنيش عام ١٩٤٥ :

« اذا كان هناك شىء جدير بالتأميم ، فهـــــو السينما أولا » (٢)

هكذا انتقلت السينما التشيكية بكل مايتبعهـا من شركات انتاج ، واستديوهات ، ومعامل ، ودور عرض ٠٠ الخ ـ ماعدا مايتعلق بحـــــركة هواة السينما ـ من الملكية الخاصة الى أيدى مؤسســـــة حكومية أنشئت خصيصا لهذا الغرض ، مع تعويض الملاك السابقين تعويضا كاملا وبقائهم فى مناصبهم ، ماعدا الألمان منهم ، داخل اطار المؤسسة الجديدة ٠

وقد يفهم البعض أن تأميم صناعة السينما قـــد يؤدى الى الحد من حرية التعبير عند الســـينمائيين

١ ـ يمكن الرجوع الى مقال المخرج السينمائى أحمد كامـل مرسى عن أسبوع الفيلم الروسى ص ٩٤ من عدد نوفمبر ١٩٦١ من « المجلة »
٢ ـ ص ٥٣ من كتاب Penguin Film Review No. 3.

فى لندن وباريس فى ذلك الوقت ، من النوع الهزلى وان كان الممثلون فيها يضحكون أكثر من المتفرجين • واشترك فى تمثيل أغلب هذه الأفلام منذ البداية الممثل الكوميدى يوسف سترانسكى •

وكانت كل المعدات السينمائية فى براغ فى فى بداية هذا القرن عبارة عن آلتين من آلات التصوير السينمائى وبعض المناظر الصناعية المستعارة من المسرح والمقامة فى شقة فى احدى العمارات • وكانت الأفلام التشيكية تقتصر فى توزيعها على السوق المحلية • وأول فيلم تشيكى عرض فى الخارج ، كان فيلم « مهرجان سوكول الرياضى » الذى طبعت منه ست وعشرون نسخة لتوزيعها فى البلاد المختلفة •

أما الأفلام الطويلة التى تلت هذه المرحلة فكانت محاولات للنقل عن المسرحيات المعروفة محليا ، مثل أفلام « الدم الملوث » و « أندولا الغيور » و « السيدة المطلقة » و « نهاية حب » •• الخ

وجاءت الحرب العالمية الأولى فعاقت السينما التشيكية عن التطور ، ولكنها استردت أنفاسها ثانية بمجرد انتهاء الحرب • وبدأ انتاج الأفلام الروائية بمستوى عقدت عليه الآمال فى ازدهار السينما هناك • ومن بين هذه الأفلام « قلب من ذهب » ، « مدرس اللغات الشرقية » ، « زوجة الأب » ، « من أجل فتاة » •• الخ •• ومن أهم أفلام هذه المرحلة فيلم طويل عن قصة « الجندى الطيب تشوباك » للكاتب التشيكى المشهور كارل هشكس قام باخراجها كارل لاماتش • ولكن السينما التشيكية لم تصل الى المستوى الذى توقعه المتفائلون بالرغم من ازدياد عدد المنتجين وبناء معامل صالحة واقامة أول استديو سينمائى بمعنى الكلمة • فقد تعرضت السينما لأزمة عنيفة ، لافى تشيكوسلوفاكيا وحدها بل فى سائر بلدان أوربا • اذ تمت تصفية شركة نوردسك فى السويد ، واختفت الأفلام الايطالية من دور العرض الأوربية ، وطلبت السينما الفرنسية المساعدة من الحكومة • كما حدث الشىء نفسه فى ألمانيا وبريطانيا •

وكان سبب هذه الأزمة هو ازدهار السينما الأمريكية التى لم تتأثر بالحرب ، بل نمت وأصبحت الأولى من نوعها فى العالم • وظهر فيها جريفيث ، وشارلى شابلن ، كما تيسرت لها الامكانيات المادية الهائلة ، التى جعلتها تكتسح الأسواق العالمية بسهولة • ولولا حماس السينمائيين التشيكيين وتفانيهم لاختفت السينما التشيكية كلية • ولكنهم ظلوا يكافحون مدة اثنى عشر عاما حتى ظهرت السينما الناطقة •

وبظهور السينما الناطقة استعاد الفيلم التشيكى مكانه على الشاشة المحلية ، اذ فضل المتفرجون الاستماع الى لغتهم • وهكذا نهض الفيلم التشيكى عام ١٩٣٠ على قدميه ، واستمر الانتاج فى التحسن ، وكان يفوق فى بعض الأحوال مستوى الانتاج فى البلدان الأخرى المماثلة • وفاز فيلم « نشوة » بجائزة مهرجان البندقية عام ١٩٣٤ ، وهو من اخراج جوستاف ماخاتى ، وتمثيل هيدى كسلر ، التى تمكنت هوليوود من اجتذابها بعد ذلك ، وأصبح اسمها هيدى لامار التى نعرفها جميعا ، ويعتبر هذا الفيلم من أوسع أفلام تشيكوسلوفاكيا انتشارا خارج حدودها •

ونال فيلم « مارشا » وفيلم « ذهب الجزيرة » بعض جوائز مهرجان البندقية عام ١٩٣٦ ، كما نال فيلم « باتليون » جائزة مهرجان البندقية عام ١٩٣٧ وكذا فيلم « لوس كاب » عام ١٩٣٨

***

وقامت الحرب العالمية الثانية ، واحتل الالمان تشيكوسلوفاكيا ، وتحكموا فى صناعة السينما •

« الرجل ذو الوجهين » من اخراج زبنيك برينخ

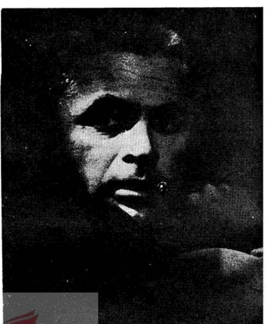


وانتهت الحرب وتحررت تشيكوسلوفاكيا فى مايو ١٩٤٥ وكان لابد من تأميم صناعة السينما لتخليصها من أيدى الأجانب ، ولكى تستعيد مكانتها ولتسير فى الطريق السليم ٠

***

ولنحاول الآن أن نبحث ما استفادته السينما التشيكية من وراء التأميم ٠

ان مؤسسة السينما هناك تقوم كل سنة بوضع برنامج تخطيطى عام لانتاجها المقبل ٠ ويتم الاتفاق بين المؤسسة ومجلس الفنون فيما يختص بالأفلام الروائية التى تنتج فى براغ ٠ أما بالنسبة للأفلام العلمية والثقافية ، فقد اتسع ميدانها اتساعا كبيرا وأصبحت لها استديوهات متخصصة فى مدينة جوتفالدوف ، فهناك استديوهات للأفلام العلمية الشعبية واستديوهات للافلام العلمية ذات المستوى العالى ، وأخرى للأفلام الفنية والتكنيكية وهكذا . فاستديو برنو مثلا يضم معملا بيولوجيا يتبع أكاديمية العلوم ، لتسهيل مهمة تصوير الأفلام البيولوجية كأفلام دورة الحياة فى النبات ٠٠ الخ ٠ ولا يفوتنا هنا أن نذكر استديوهات أفلام العرائس التى اشتهر بيرى ترنكا باخراجها ، والأفلام التى تستخدم فيها الصور المتحركة والعرائس معا كأفلام كاريل زيمان ذات الشهرة العالمية ٠ ويصل التخصص فى هذه الاستديوهات الى حد بعيد ، حتى ان كتاب السيناريو هناك ينقسمون الى : قسم



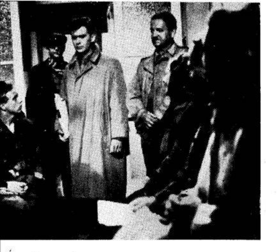
بيرى فرستالا فى دور « الجاسوس »

ورغم هذه الظروف فقد استمرت السينما التشيكية فى الانتاج وفى الولاء للوطن ولمبادىء الحرية ٠ لم يتمكن السينمائيون خلال سنوات الاحتلال الست من انتاج أفلام تدافع عن حقوقهم وتوضح وجهة نظرهم السياسية ، مثلما فعلت روسيا أو الدول الغربية ، ولكنهم فى نفس الوقت لم ينتجوا فيلما واحدا يخدم أفكار هتلر أو يخجلوا منه حاليا ، فلم يبق أمام الالمان غير الجريدة السينمائية التشيكية يتصرفون فيها كما يشاءون ٠ وكان المتفرجون لايدخلون الى صالات السينما الا بعد انتهاء عرض الجريدة ٠

وانتقل انتاج الأفلام الألمانية خلال فترة الاحتلال الى استديوهات براغ التى ظلت سليمة لم تصبها القنابل ٠ وكان للأفلام الألمانية أولوية الانتاج والتنفيذ بطبيعة الحال ٠

فقل الانتاج السينمائى التشيكى ، وأصبحت تشيكوسلوفاكيا تنتج تسعة أفلام فى السنة مقابل أربعين فيلما قبل الحرب مباشرة ٠

الطبيب يدخل عيادة القرية ، من فيلم « طبيب القرية »



لسيناريو الأفلام العلمية ، وقسم لسيناريو أفلام الشعبية ، واستديوهات للأفلام العلمية العلوم الشعبية ، وقسم لسيناريو الأفلام الصحية، وقسم لأفلام الارشاد الزراعي ... وهكذا . ويتم الاتفاق بين المؤسسة وبين الوزارات المختلفة على احتياجات كل منها من الأفلام فى كل سنة . وهناك دور عرض سينمائى متخصصة فى عرض هذه الأفلام التربوية والعلمية .

أما عن توزيع الأفلام فهناك مكتب التوزيع المركزى للجمهورية يقوم بهذه المهمة ، كما يقوم بمنح جوائز سنوية للفنانين الفائزين فى جميع ميادين الانتاج السينمائى ، حتى بالنسبة لأفلام الأطفال .

أما عن تدريس السينما فهناك كلية السينما فى براغ . وبها أقسام للاخراج والتصوير والتمثيل والانتاج وباقى المهن السينمائية ، ومدة الدراسة بها أربع سنوات ، يتبعها ستة أشهر يمضيها الطالب فى التحضير للدبلوم النهائى . ويشترط فى الطالب عند الالتحاق أن يكون قد أمضى عاما قبل تقدمه لكلية السينما ، فى أى عمل يختلط فيه بأناس كثيرين ، وذلك بعد حصوله على مايقابل شهادة اتمام الدراسة الثانوية . وعلى الطالب أن يجتاز امتحانا للقبول أولا يدور حول اهتماماته الشخصية وأعماله الفنية أيا كانت . ويقوم بالتدريس عدد من الفنانين المتخصصين والمشتغلين فى الحقل السينمائى ، وتضم كلية السينما حاليا ١٢٠ طالبا تشيكيا الى جانب ٣٥ طالبا أجنبيا فى مختلف فروع الكلية .

وهناك أيضا مدرسة صناعة الأفلام ، وهى تقابل المدارس المتوسطة عندنا ، ومقرها سيميليس . والدراسة بها أربع سنوات ، بها ثلاثة أقسام : قسم للصناعات الكيماوية الخاصة بالسينما ، وقسم للنواحى الفنية ، والقسم الثالث للنواحى الثقافية والادارية . وخريج هذه المدرسة اما أن يلتحق بكلية السينما ، أو يعمل مباشرة فى التليفزيون ، أو فى المعامل ومعاهد الأبحاث السينمائية ، أو فى الانتاج السينمائى .

وكان من نتائج التأميم أيضا أن مؤسسة السينما التشيكية تضم أرشيفا للفيلم ، به مكتبة سينمائية تضم حوالى ٥٠٠٠ فيلم طويل من انتاج البلدان المختلفة و ٧٠٠٠ فيلم قصير . وكل هذه الافلام معدة للاعارة . كما يصدر أرشيف الفيلم مجلة أسبوعية عن الثقافة السينمائية .

وتتبع المؤسسة مكتبة مركزية تضم ٥٢٨١٥ كتابا (حتى آخر عام ١٩٥٩) عن السينما وكل ما يرتبط بها من الفنون الأخرى .

وهناك أيضا المتحف السينمائى الذى يشرح قصة تطور الاختراعات السينمائية . وجدير بالذكر هنا أن العالم التشيكى يان ايفان اخترع عام ١٨٧٨ جهازا سينمائيا يعرف باسم « سنسكوب » ، أى قبل أن يصل ليميير الفرنسى الى اختراع جهازه المعروف بعشرين سنة . كما يضم المتحف كل ماأمكن الاحتفاظ به من الادوات الأولى لصناعة السينما ، من معدات ومناظر صناعية وملابس وسيناريوهات وخلافه .

أما عن دور السينما فى تشيكوسلوفاكيا فهى ٣٣٨٦ دارا للعرض المستديم ، ٩٥ سينما متنقلة ، ٣٠ دارا للعرض الصيفى ، هذا الى جانب ١٨٠٩ دارا للعرض من مقاس ١٦ مم (1)

***

ونتيجة كل هذا واضحة الآن على الانتاج التشيكى ، فقد وصلت الأفلام التشيكية الى مستوى عال من الناحية الفنية أو الحرفية ، وحققت انتصارات كثيرة فى المهرجانات الدولية السينمائية التى اشتركت فيها تشيكوسلوفاكيا فى السنوات الأخيرة فى موسكو ووارسو والبندقية وسان سباستيان وكان ولوكارنو ، كما أنها تنظم كل عام مهرجانا سينمائيا دوليا داخل حدودها فى مدينة كارلوفى فارى السياحية .

ومن أشهر الأفلام التشيكية التى نالت شهرة فى الخارج فى السنوات الأخيرة فيلم « فخ الذئب » اخراج ييرى وايس ، وقد نال جائزة مهرجان البندقية عام ١٩٥٨ ، وشاهدناه ضمن أسبوع الفيلم التشيكى السابق فى القاهرة منذ ثلاثة أعوام . وفيلم « الاختراع المدمر » الحائز على الجائزة الكبرى فى معرض بروكسل الدولى فى نفس السنة . وفيلم « المثل الاعلى » الحائز على جائزة مهرجان لوكارنو عام ١٩٦٠ ، وفيلم « الرجل ذو الوجهين » الحائز على جائزة خاصة من مهرجان كارلوفى فارى عام ١٩٦٠ وفيلم « روميو وجولييت والظلام » الذى حاز جائزة أحسن فيلم فى مهرجان سان سباستيان عام ١٩٦٠ وفيلم « طبيب القرية » الذى عرض فى مهرجان سان سبستيان عام ١٩٦١ .

1 — عن محاضرة القاها الاستاذ عيسى احمد فى أكتوبر ١٩٦١ بالمركز الثقافى التشيكوسلوفاكى بالقاهرة

وفيلم « الاختراع المدمر » للفنان كاريل زيمان ، وهو يجمع بين العرائس والرسوم المتحركة والممثلين الحقيقيين فى قصة خرافية من قصص الكاتب الفرنسى « جول فيرن » واستطاع كاريل زيمان أن يجعل من هذا الفيلم كوميديا ساخرة ناجحة بماقدم فيه من سخرية لاذعة عن رجال السياسة الذين يتسابقون فى سياسة التسلح والآلية المطلقة فى الحرب . كما استطاع ان يحرك عرائسه ونماذج الآلات الضخمة والاختراعات العديدة بمنتهى الدقة(١) وقد سبق أن شاهدنا هذا الفيلم فى ديسمبر ١٩٥٨ فى ندوة الفيلم المختار التى كانت تنظمها وزارة الثقافة والارشاد القومى .

وفيلم « فخ الذئب » قام باخراجه ييرى وايس أشهر مخرجى تشيكوسلوفاكيا عن قصة للكاتبة التشيكية يارميلا جلا زاروفا . وتدور حوادث الفيلم فى ضاحية صغيرة جوها مقبض ، يعيش الناس فيها داخل مساكنهم فى هدوء خانق . وأبطال القصة ثلاثة : زوجة عجوز مستبدة وزوجها الضعيف الشخصية الذى يصغرها بعشرين عاما ، وابنة عمها الفتاة الجميلة التى تحضر للاقامة معهما . وتتطور العاطفة بين الزوج والفتاة الجميلة الى حب مكتوم . ولكن الفتاة ، بعد أن تموت الزوجة ، لاتقبل هذا الوضع وتترك الزوج الأرمل والضاحية المقبضة كلها. ولقد خلق وايس من هذه الفكرة فيلما يعتبر أحسن أفلامه . فالأسلوب واضح يميل الى الاقتصاد ، والتعبير عن البيئة المقبضة ممتاز ، ساهم فى ذلك مصمم المناظر والمصور . وتمكن وايس من تقديم دور الزوجة المستبدة بصورة رائعة مستخلصا أفضل أداء من الممثلة المسرحية يرينا سيبالوفا . وما زال هذا الفيلم يعلق فى أذهاننا منذ عرض علينا سنة ١٩٥٩ فى القاهرة ، ومازلنا نذكر الممثلة يانا بريخوفا التى قامت بدور الفتاة الرقيقة . هذا وقد نال ييرى وايس مخرج الفيلم جائزة خاصة عن اخراجه الى جانب الجائزة التى نالها الفيلم فى مجموعه من مهرجان البندقية ١٩٥٨ . وكان اهم أفلام الأسبوع التشيكى الأول .

ونذكر أيضا من بين أفلام الأسبوع الأول الفيلم الملون « لو علمت زوجتى » فقد كان الفيلم الوحيد الذى عرض عرضا تجاريا بعد انتهاء الاسبوع ، مع أنه أقل جودة من فيلم « فخ الذئب » كما شاهدناه فى منازلنا على شاشة التليفزيون الصغيرة فى العام الماضى .

أما أفلام « المثل الأعلى » و « الرجل ذو الوجهين » و « طبيب القرية » فسيأتى ذكرها ضمن أفلام الاسبوع التشيكى الثانى .

وفيلم « روميو وجولييت والظلام » وان كان لم يعرض فى القاهرة حتى الآن ، الا أن المعلومات التى وصلتنا عنه تفيد أنه يستحق الجائزة التى نالها فى سان سباستيان عن جدارة ، وهو من اخراج ييرى وايس أيضا . وتدور حوادث الفيلم فى براغ وهى تحت الحكم النازى ، اذ يأوى طالب تشيكى فتاة يهودية فى منزله ليحميها من الألمان ، ثم يقع فى حبها . وينتهى الفيلم نهاية محزنة ، كما هو متوقع فى كل الافلام التى تتعرض للحياة فى تشيكوسلوفاكيا تحت الحكم النازى . الا أن الفيلم يمتاز ببراعة وايس فى عرض الشخصيات الاضافية مثل الأم التى تحاول أن تحافظ على الترابط بين أفراد الأسرة ، والجد الذى لايهتم الا بصناعة الساعات ، والجارة التى تقع فى غرام جندى ألمانى من جنود الاحتلال ، وكل هذه الشخصيات ترتبط مع الدراما الاصلية . وان كان الموضوع أقرب الى المسرحية ، الا أن وايس له من القدرة مايمكنه من عرض القصة بأسلوب سينمائى أصيل . وقد قامت دانيزا سموتنا زوجة المخرج بدور الفتاة اليهودية وهى أول مرة تمثل فيها ، ومع ذلك كان أداؤها ممتازا(١) .

* * *

ونصل الآن الى الأفلام التى عرضت علينا أخيرا فى الأسبوع الثانى للفيلم التشيكوسلوفاكى ، وأبدأ أولا بالأفلام الطويلة وجميعها غير ملونة ، وسأذكرها بنفس ترتيب عرضها .

١ ــ المثل الأعلى

قصة : يان دردا
سيناريو واخراج : ييرى كريتشيك
تصوير برسلاف توزار
تمثيل : فرانتشيك سموليك ــ ايفان مستريك
يانا بريخوفا

تبدأ قصة الفيلم فى بلدة صغيرة أثناء الاحتلال النازى حيث تعلن قوات الاحتلال الحداد لاغتيال

١ ــ العجالة رقم ٦٤ من عجالات ندوة الفيلم المختار .

١ ــ ص ٣١ من عدد اكتوبر ١٩٦٠ من مجلة Films and Filming

الحاكم العسكرى النازى فى براغ ، وطلبة السنة النهائية يستعدون لتأدية امتحانهم · وبينما الطلبة مجتمعون معا يضيف أحدهم (ايفان) لصورة الحاكم المقتال المنشورة فى الجريدة شاربا ولحية · وأثناء امتحان اللغة اللاتينية يدخل رجال الجستابو للقبض على ثلاثة طلبة ، بينهم ايفان ، للتحقيق فى تشويه صورة الحاكم · ويعترف ايفان بأنه هو الذى أضاف الشارب واللحية الى الصورة ، ومع ذلك يصدر الأمر باعدام الثلاثة مساء نفس اليوم · لمعاداتهم لحكم الرايخ · ويتصل مدرس اللغة اللاتينية (سموليك) بمدير الجستابو راجيا العفو عن الطلبة الثلاثة ، ويعده المدير بذلك · وتذهب يانا الطالبة بنفس الفصل لتطمئن أم ايفان ، ولكن تنفيذ الاعدام يتم فى نفس الموعد · وتندفع الأم فى جنون الى مقر الجستابو فتجده مغلقا فتقذفه بالحجارة ، واذا بالحارس يطلق عليها الرصاص فيقتلها ·

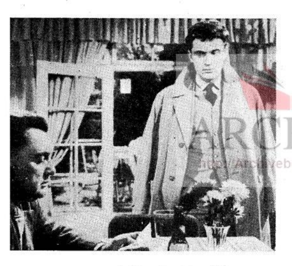
كان سيناريو كريتشيك غاية فى التماسك ويعتبر مثالا فى الاقتصاد والتركيز ، حتى المشاهد الغرامية بين يانا وايفان كان لابد منها للتمهيد لحالة الهلع التى سيطرت عليها عند صدور حكم الاعدام ، ويعود هذا التوفيق الى أن كريتشيك بدأ حياته العملية منذ عام ١٩٤٧ كاتب سيناريو ومخرج أفلام قصيرة ثم تدرج الى ميدان الأفلام الطويلة ، واتجه فى السنوات الاخيرة الى الموضوعات النفسية والتحليلية · وقد تمكن فى هذا الفيلم من اظهار البلدة الصغيرة فى صورتها المناسبة ، وساعده المصور توزار ـ الذى يعمل فى السينما التشيكية منذ سنة ١٩٢٩ ـ على تحقيق لقطات رائعة تعبر عن الحياة الفقيرة التى يحياها ايفان ، والعلاقة التى تربط بين مدرس اللغة اللاتينية وطلبته ، والفيلا الفخمة التى يقيم بها مدير الجستابو ، ومشهد تنفيذ الاعدام ·

وقام سموليك بدور مدرس اللغة اللاتينية فنال عنه ميدالية خاصة من مهرجان البندقية عام ١٩٦٠ كما برعت يانا بريخوفا فى دور الطالبة التى تعلقت بحب ايفان ، ونالت عن دورها هذا جائزة أحسن ممثلة فى مهرجان لوكارنو فى نفس السنة · وتعتبر يانا ـ وقد سبق أن شاهدناها فى « فخ الذئب » أكثر ممثلة يتخاطفها المخرجون هناك لتأدية دور الفتاة الرقيقة

٢ ـ الرجل ذو الوجهين

قصة : بافل كوهوت ، زبنيك برينخ ، يبرى فالا
سيناريو : بافل كوهوت
اخراج : زبنيك برينخ
تمثيل : يبرى فالا ، يرينا براسكوفا
تصوير : يان كاليش

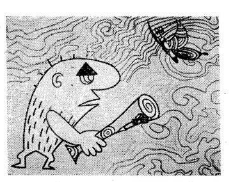
هذا الفيلم هو أهم أفلام الأسبوع فى نظرى ، وأقواها من الناحية الحرفية والفنية ، ويدل على تمكن كل من عمل فيه من فنه ، فلا يمكن أن تكون هذه النتيجة التى عرضت أمامنا من وحى الصدفة ، بل هى نتيجة عمل مجموعة من الفنانين المتفاهمين



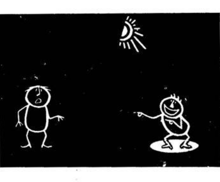
لقطة من فيلم « الجريمة لا تفيد »

المتعاونين · فقد لاحظنا أن كاتب السيناريو والمخرج والممثل الأول مشتركون معا فى تأليف القصة ، أى أنهم متفقون أصلا على العمل الفنى الذى اقدموا على تنفيذه بهذا الاخلاص والتفانى والابتكار ، وبهذا المزاج الفنى الذى لايتبع القواعد المألوفة بل يشق طريقا جديدا ويرسى القواعد التى تلزمه للتعبير عما يريد ·

والفيلم يحلل نفسية رجل تغيرت ملامح وجهه على أثر حادث سيارة ، فاستغل هذا التغيير ليتجسس على وطنه لحساب أمريكا . يقول المخرج برينخ :



من فيلم الرسوم المتحركة القصير « انتباه »



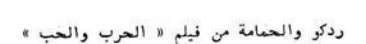
من فيلم الرسوم المتحركة القصير « مكان تحت الشمس »

« كان الطريق طويلا أمامنا · فقد قرأنا خبرا عن رجل تشوه وجهه اثر حادث وأجريت له جراحة تجميل فتغيرت ملامحه عن ذى قبل · وبدانا نفكر فى كل الاحتمالات التى يمكن أن يمر بها بعد ذلك · وكان هدفنا انتاج فيلم يستحوذ على مشاعر المتفرج من بدايته الى نهايته ، ولم يمض وقت كثير الا واتجه تفكيرنا نحو التحليل النفسى » ·

ماذا يحدث لمن يترك وطنه وأمه وزوجته وابنه ، انه يعيش منعزلا بدون مبدأ ، فى صراع نفسى مستمر · انه يطمح الى الثراء السريع · ويتصل بطل القصة برجال المخابرات الأمريكية فى برلين الغربية · ثم يقع له الحادث الذى يتسبب فى تغيير ملامحه ، فيغير اسمه الى فرانز وتسهل مهمته كجاسوس ، ويتدرب على العمل فى سيرك يعود به الى براغ ليحصل على نسخ ميكرو فيلميه عن صفقة الأسلحة المرسلة الى الشرق الأوسط ·

ويسير فرانز فى شوارع براغ مندهشا للتغير الذى طرأ عليها خلال السنوات العشر التى غابها عنها · لقد تزوجت زوجته ، تزوجت من أخيه ، ويتعرف عليه ابنه باعتباره مهرجا فى سيرك وليس أباه · وتقع زميلته فى السيرك لويزا فى حبه · ولويزا تشيكية تعيش مع أبيها خارج تشيكوسلوفاكيا قبل ان تقوم الحرب العالمية الأخيرة ، وفرانز يدعى أمامها أنه ألمانى ، حتى اذا سكر مرة تكلم باللغة التشيكية فتفهم ان وراءه سرا · وتنتهى مهمة فرانز فى براغ مع انتهاء آخر حفلة للسيرك · وقبل مغادرته لوطنه الأصلى يفكر فى زيارة زوجته وأمه وأخيه ، فتتعرف عليه الأم وتفهم موقفه فتتبرأ منه وتصفعه على وجهه · ويركب فرانز القطار مغادرا بلاده ، ولكن البوليس يتتبعه فيقفز من القطار ، ويطلب من أحد المارة ان يصحبه فى سيارته ثم يعتدى عليه لينفرد بالسيارة ، وأثناء هربه بسرعة تنقلب السيارة ويلقى حتفه ·

هذه هى قصة الفيلم وتتضح منها فرص التعبير الرائعة عن الصراع المحتدم فى نفس فرانز ·· احساسه فى شوارع مدينته الأصلية ·· لهفته على لقاء زوجته ·· زيارته لها فى شقته السابقة على أنه شخص غريب جاء يسأل عن زوجها الجديد ·· انتظاره على باب العمارة لكى يتعرف على ابنه ·· وكان أبرع ما فى تمثيل ييرى فالا لدور فرانز أننا كنا نحس بكل هذه المشاعر رغم أننا لا نرى وجهه الأصلى ، فهو محجوب خلف الماكياج ، الذى كان يستغرق اعداده ثلاث ساعات فى كل مرة ·



ردكو والحمامة من فيلم « الحرب والحب »



ولم يكن الماكيير هو الفنان الوحيد الذى زادت أعباؤه فى هذا الفيلم ، الى جانب من سبق ذكرهم ، فالمصور كاليش كانت مهمته شاقة ايضا • فالفيلم مصور بطريقة السينما سكوب - او على الأقل بدا لنا كذلك - وكانت حدود الصورة تتغير أحيانا بأن يقل عرضها وذلك فى حالة الرجوع الى حوادث سابقة ، أو تدخل صورة متحركة لتحجب جزءا متوسطا من صورة اخرى متحركة ، أو يلزم الحصول على تأثيرات خاصة لتصوير المرئيات التى تتراءى لفرانز وقت وقوع الحادث • ولقد حل كاليش كل هذه المشاكل ببراعة ، فساعد مستوى التصوير على اكساب الفيلم ذلك الطابع الخاص به•

وكذلك مصمم المناظر كانت له مشاكله ايضا ، فالتصميمات لاتوافق واقع الحياة التشيكية بل كلها مبتكرة ، وكان اصعبها منظر صالة العرض فى السيرك ، الذى حتم عليه ان يبتكر طريقة مريحة لجلوس المتفرجين ومكانا متسعا للعارضين من راقصات ومهرجين وموسيقيين وخلافهم فى محيط دائرى •

وقد سأل ناقد أمريكى المخرج برينخ فى مؤتمر صحفى عقب عرض الفيلم فى مهرجان كارلوفى فارى ان كان يقصد من وراء التصميمات الحديثة الغربية فى الديكورات التعبير عن اعجابه بها أم اعتبارها رمزا للتدهور الغربى ، وقال الناقد ان كان المقصد الأخير هو المطلوب فان أثر ذلك لم يتحقق لديه لأنه اعتقد ان هذه التصميمات تنتمى الى واقع الحياة التشيكية . واجاب المخرج بكل صراحة ان هذه التصميمات ليست واقعية ، وربما لا تعجب المتفرج التشيكى لأنها غريبة على بيئته ، ولكن برينخ يعتقد ان من واجبه ان يعمل على مستوى رفع الذوق العام وتقديم تصميمات جديدة على المتفرج (١) •

أما مهمة تركيب الفيلم - المونتاج - فقد قامت بدور رئيسى فى هذا العمل الفنى ، للتعبير عن اضطراب فرانز النفسانى • وكان الوصل بين اللقطات يتم بطريقة « القطع » فى الأماكن التى يتوقع المتفرج فيها طريقة « التدرج » فى الظهور أو الاختفاء ، وذلك للتعبير عن فاصل فى الزمان او المكان • كما كانت آلة التصوير تتحرك افقيا فى منظر لنجد أنفسنا عند نهاية الحركة فى منظر آخر وبيئة أخرى ،

وكانت هذه الانتقالات غير المألوفة تساعد على خلق جو من الارتباك فى فهم القصة بصفة مؤقتة ، وهذا ما أراده المخرج تماما ليعبر عن الاضطراب النفسى • غير ان هذا الأسلوب كان أعلى من مستوى المتفرج الأجنبى العادى الذى لا يستطيع متابعة الحوار أو ترجمته بسهولة •

والحق أن هذا الفيلم يهم كل سينمائى أو متفرج مدقق ، فهو استعراض لقدرات سينمائية ممتازة • ومخرجه برينخ كان مساعدا للمخرج ييرى وايس الذى سبق الكلام عنه • بقى ان تعلم أن برينخ كان فى السابعة والعشرين من عمره عند اخراج هذا الفيلم الممتاز •

***

٣ - ضربة الجزاء

قصة : يان بودنيك
سيناريو : ماكسمليان نترا
تصوير : فاتسلاف ريختر
اخراج : يان لاتسكو

يوضح هذا الفيلم مدى اهتمام الشعب التشيكوسلوفاكى بمباريات كرة القدم • وقد قصد منه ان يكون فيلما مضحكا ، ولكنه لم ينجح فى هذا بالنسبة للمتفرج الأجنبى على الأقل • انه يصور ثلاثة رجال من المتحمسين لمشاهدة مباراة البرازيل ضد تشيكوسلوفاكيا يحاولون الحصول على تذاكر للدخول ، وعندما يجدونها بصعوبة تقف عراقيل جديدة فى طريقهم فيحاولون التغلب عليها ، حتى يتمكنوا أخيرا من دخول الملعب وقت انتهاء المباراة بالضبط فيخرجون مع الخارجين •

هذا الفيلم هو أقل أفلام الأسبوع التشيكى أهمية من جميع الاعتبارات • به تسجيل لأجزاء متفرقة من تلك المباراة الهامة ، وبعض اللقطات الجميلة لمنطقة خلوية يمضى فيها الناس عطلة نهاية الأسبوع • ولا شىء بعد ذلك يلفت النظر •

***

٤ - الجاسوس (أو المكتب الخامس)

سيناريو : ف • سكلنار • ل • ستاتك
تصوير : يان كوريك
اخراج : بندرشخ بولاك
تمثيل : ييرى فرستالا ، رادوفان لوكافسكى

فيلم مغامرات عن رجل تشيكى يتدرب على الجاسوسية ويتلقى أوامره من منظمة أجنبية فى الخارج ، ثم يدخل وطنه بوصفه سائحا ألمانيا ، ويتصل بأحد أصدقائه القدامى ويورطه معه فى خدمة المنظمة الأجنبية • ولكن هذا الصديق لا يقبل

---

١ - ص ١٨٢ من عدد اكتوبر ١٩٦٠ من مجلة Sight and Sound.

الاستمرار فى خيانة وطنه ، ويبلغ رجال المكتب الخامس المتخصصين فى هذا الشأن والذين كانوا يتبعون الأمر من أوله • وينصحه رجال المباحث بالاستمرار فى المهمة التى كلفه الجاسوس بها ، حتى يضعوا ايديهم على جميع افراد شبكة الجاسوسية •

والفيلم متقن يجعل المتفرج يتابع احداثه بيقظة واهتمام ، ويصل الى مستوى أحسن الأفلام الأمريكية من هذا النوع من حيث الحبكة والاستحواذ على مشاعر المتفرج ، ويوضح كفاءة رجال المكتب الخامس فى تأدية واجبهم • ومن أمتع مشاهده المكتب الذى يتم فيه الاستماع الى جميع محطات الارسال اللاسلكى المشتبه فيها ، والأجهزة التى تقوم بتحديد مكان هذه المحطات السرية •

***

٥ ـ طبيب القرية

قصة : بيرى هانيبال
سيناريو : بيرى هانيبال ، فيراكلابوفا ، بيرى ماريك
اخراج : بيرى هانيبال ، متبان سكالسكى
تصوير : يوسف شتريخا
تمثيل : ايفان بالتس ، يانا هلافاتشوفا ، يانا ستبانكوفا

ما ان يتخرج الطبيب ميريك ، حتى يعين فى قرية صغيرة بعيدة عن العاصمة براغ ، على عكس رغبته ، فقد كان يتمنى أن يعمل فى براغ حتى يقترن بخطيبته ويتدرب على يد جراح شهير فى العاصمة • ويتسلم ميريك عمله الجديد غير مرحب به ، وآملا أن يتم نقله قريبا الى براغ • وكان على ميريك أن يتدرب مع طبيب القرية العجوز حتى يحل محله عند احالته الى المعاش • ويجد ميريك صعوبة فى اكتساب ثقة المرضى أولا • ويعود الى براغ لبمضى عطلة نهاية أسبوع فلا يجد خطيبته ايفا • لقد غادرت براغ للاشتراك فى مسابقة سباحة • ويعود ميريك الى القرية مهموما ، ولا يجد السلوى الا عند أولجا زوجة مدرس القرية ، فهى الأخرى تحس بنفس احساسه ، ولا ترغب فى البقاء فى هذه القرية المغمورة • وتصل ايفا فجأة الى القرية لتمضى يوما مع ميريك ، ولكنها تحس بالعلاقة الجديدة بينه وبين أولجا فتترك القرية غاضبة • ويضطر ميريك للبقاء فى القرية اثناء عطلة الكريسماس لمرض الطبيب القديم ، ويتسلم هدية من القرية هى شقة جديدة مناسبة له • وتدعوه عائلة ، سبق أن أنقذ ابنهم من الموت ، الى تمضية العيد فى منزلهم • هنا يشعر ميريك بارتباطه بأهل القرية ويقدر مسئوليته نحوهم ، فيرفض الانتقال الى براغ عندما تسنح له فرصة العمل فى مستشفى بها ، ويصمم على البقاء فى القرية، آملا أن تقتنع ايفا بوجهة نظره •

هذا الفيلم هو اقرب أفلام المهرجان الى عقليتنا وقلوبنا • فالموضوع يمكن أن يحدث عندنا بنصه ، وعلى ذلك ، فالمتفرج ينفعل مع أحداث الفيلم أكثر من بقية الأفلام • وكانت طريقة السرد بسيطة سلسة واضحة ، لا مفاجآت ، ولا ارباك للمتفرج ، كما كان مريحا لأعصاب المتفرج أن يشاهد فيلما جديدا يترك موضوع الحرب والجاسوسية والاحتلال النازى جانبا ، ويتفرغ لموضوع انسانى هادىء ، يهدف الى ان كل خريج جديد يجب ان يرحب بالعمل فى اى مكان ، فسيجد هناك من يقدر عمله ويتعاطف معه .. وكانت جمل الوعظ على قلتها موزعة فى حكمة وهدوء • ومن المشاهد الانسانية فى الفيلم ، مشهد الطبيب القديم وهو ينظر الى كشوف المرضى والى مكتبه للمرة الأخيرة ، وعندما تصيبه الأزمة القلبية وأمامه مجموعة من التلميذات فى انتظار الدواء • كانت هذه المشاهد مليئة بالعواطف الحقيقية ومعبرة عن الاحساس السليم لاخلاص الفرد فى خدمة المجتمع الذى يعيش فيه حتى آخر لحظة • أما العيوب التى ظهرت فى مجتمع القرية الصغير ، فقد عولجت بطريقة جديدة فلم نكن ننظر الى المخطىء فى غضب ، بل كنا نشفق عليه حتى تحل مشكلته •

واذا كان فيلم « الرجل ذو الوجهين » أهم أفلام الاسبوع بالنسبة للمتفرج المدقق ، فان فيلم « طبيب القرية » اهمها بدون شك بالنسبة للمتفرج العادى•

***

٦ ـ الجريمة لا تفيد

قصة : كاريل تسوب
سيناريو : كاريل تسوب ، فلاديمير تشيخ
اخراج : فلاديمير تشيخ
تصوير : يوسف شتريخا
تمثيل : كاريل هوجر ، يوسف بيك

فيلم بوليسى يصور عصابة تقوم بسرقة اقراص فيتامينات عادية وتضعها فى زجاجات وتلصق عليها بطاقات باسم دواء شهير غالى الثمن خاص لعلاج القلب يستورد من سويسرا • ولا يلتفت البوليس لهذا الاحتيال الا بعد وفاة أربعة أشخاص مصابين بداء القلب نتيجة لتعاطيهم هذه الأقراص المزيفة التى وان كانت لا تضر ، الا انها لا تسعف فى الوقت المناسب • يتتبع كاريل هوجر ويوسف بيك من رجال البوليس أمر هذه الأقراص بادئين من معمل الأدوية الذى تسرق منه اقراص الفيتامينات •

ويقودهما التحقيق الى مدير فندق سياحى كبير فى كارلوفى فارى ، لتتبع البطاقات التى تصـــل من سويسرا ، ويتضح فى النهاية أن المسئول هو عشيق زوجة مدير الفندق ، الذى يرغب فى الاغتناء بطريقة سهلة سريعة .

أكسب المخرج ـ وقد اشترك ايضا فى كتـــابة السيناريو ـ الفيلم جـــوا من الغموض ، فلم يكن باستطاعة المتفرج أن يخمن من المجرم ، فى أى مرحلة من مراحل الفيلم ؟ حتى حينما وصـــلنا الى ذروة الفيلم ، ورتب رجال البوليس كمينا للمجـــرم بأن أخبروا جميع المشتبه فى أمرهم أن الوسيط فى عملية السرقة سيكون فى مقهى معين فى ساعة معينة ، فان جميع المشتبه فيهم حضروا الى هذا المقهى فى نفس الوقت لسبب أو لآخر ، مما حير رجال البوليس المختبئين فى المكان ، كما حيرنا نحن المتفرجين ، ولم ينكشف المجرم الحقيقى الا فى آخر لحظة . ويهـــدف الفيلم طبعا ـ كما هو واضح من اسمه ـ الى اظهـــار نشاط رجال البوليس وتفوقهم على المجـــرمين فى التحايل وفى تزودهم بالأجهزة العلمية الحديثة ، مثل الأجهزة التى وضعت داخل دواليب خلـــع ملابس العمال فى معمل الأدوية لتقوم بتصـــوير كل من يفتح دولاب معين آليا مع تسجيل الـــوقت الذى يتم فيه ذلك ، دون أن يشعر احد بذلـــك كما اعجبتنا الطريقة التى حوصر بها الوسيط داخل الباب الدوار .

وكانت الفرصة مواتية للمصور لتسجيل لقطات ممتعة فى هذه المنطقة السياحية ، وهو نفس مصور فيلم « طبيب القرية » . أما يوسف بيك ، أحـــد رجلى البوليس المكلفين بمتابعة الموضوع ، فسبق ان شاهدناه كبطل فيلم « لو علمت زوجتى » منــــذ ثلاث سنوات .

***

٧ ـ الحرب والحب

سيناريو : ايفان بوكوفكان ، البرت مارنسين
اخراج : ستانسلاف باراباش
تصوير : فلاديمير يسينا
تمثيل : الطفل بافل بلاشيك ، الصبى بافل مانوش

نعود هنا مرة أخرى للحرب واهوال الحـــرب وفظائع النازيين ولكنها تحكى هنا من وجهة نظـــر التجارب التى مر بها الاطفـــــال فى الريف وقت الاحتلال ، وبطريقة شاعرية تظهر روح الســـلام المتوفرة عند الأطفال ، ومن خلال مواقف انســـانية متعددة النواحى . والفيلم عبارة عن عدة قصص تكاد تكون منفصلة ، حاول كاتبا السيناريو الربط بينها باستخدام نفس مجموعة الاطفال للقيام بـكل الادوار الرئيسية .

يعثر ردكو ـ ٧ سنوات ـ على حمـــــامة برية مصابة ، فيحملها معه داخل سترته ، وعندما ينضم الى بقية الاطفال يؤنبه المدرس الفاشى النزعـــة ، ويضربه بفرع شجرة على وجهه عدة مرات ، لأن ردكو لايقبل ان يخبره بأنه كان مع المقاتلين الأحرار المختبئين فى الجبال .

يحاول ردكو بعد ذلك أن يضلل الجنود المحتلين عن مكان المقاتلين الاحرار دون جدوى ، فيضـــطر الى الجـــرى أمام سيارتهم محـــاولا أن يسبقهم لتحذير المقاتلين ، وهنا يلتقى بأبيه الذى هرب من الاعتقال ، فيريه الحمامة . ثم يسرع ردكو الى زميله فنكو المكلف بدق الناقوس الجديد للكنيسة ،فيقنعه بدق الناقوس قبل الأوان حتى يلفت نظر المقاتلين فى مخابئهم .

يتعرف ردكو وفنكو على صبى آخر يزهو بالأوسمة الحربية التى حازها أبوه الضابط وبشهاداته العسكرية ، وعندما تهاجم الجميع طائرة نازية يهرب الضـــابط ويتخلص من بندقيته ، فيعيدها اليه فنكو طالبـــا منه أن يصوبها الى الطائرة فيرفض . وهنا يخجل الصبى من أبيه الضابط ويذهب الى حطام السيارة وهى تحترق ويلقى بأوسمة ابيه وشهاداته العسكرية فى النار .

يلتقى فنكو بعد ذلك بالمدرس الفاشى وهو يحاول الهرب اثناء احدى المعارك لينضم الى الألمان ،فيحمل فنكو بندقية بجواره ودون ان يعرف كيف يستعملها يطلق النار على مدرسه الخائن ولكنه لايصيبه .

يتساقط الجليد وتعانى امراة آلام الوضـــع ، تساعدها ناتاشا المحاربة الروسية . يقبل الجنود الألمان فى نفس الوقت لتفتيش المنطقة .. يحاول ردكو وزملاؤه أن يجذبوا انظار الالمان بعيدا عن مكان الروسية ، بغناء بعض أغانى الكريسماس . تهدى ناتاشا لردكو قلما بداخله صورة للكريملين كتذكـــار .. يصل الألمان الى المكان ، ويستمر الصبية فى الغناء . وفجأة يسمع الجنود صوت الطفل الوليد فيتجهوا الى مكان الصوت ، ويقبضوا على المحـــاربة الروسية ناتاشا ، التى رفضت أن تهرب من قبل وصممت على البقاء بجانب المرأة الحامل لتســـاعدها على الولادة .

يجتمع الأطفال بعد ذلك للعب ويحمل ردكو معه الحمامة البرية بعد ان شفيت ، ويطلق ردكو صراح الحمامة بينما ينفجر لغم تحت أقدامه فيموت .

هذا هو موجز لهذا الفيلم الشاعرى الذى يفيض بالأحاسيس الانسانية والعواطف الجياشة عن براءة الأطفال وحبهم لوطنهم . وتستخدم الحمامة كرمز للسلام وينتهى الفيلم بأن تطير محلقة فى الفضاء. ساعد التصوير الممتاز وبطء اللقطات وروعة الموسيقى التصويرية على اضفاء هذه الخصائص على الفيلم .

لقد انتهى اسبوع الفيلم التشيكى الثانى ، ولكن صورة فنكو « بافل ماتوش » مازالت عالقة بخيالى وهو يتطلع الى اليوم الذى يمكنه فيه ان يحمل بندقية ويحارب بها ، فلما سنحت له الفرصة واطلقها على المدرس الخائن ، خاف ونسى كل شىء وجرى تجاه المدرس لينقذه ، ان كان فى حاجة الى المساعدة ، وكذلك سنظل نذكر ردكو « بافل بلاشيك » الذى كان يحنو على الحمامة الجريحة ويتصرف وقت الشدة كالكبار .

لقد سبق ان اخرج مخرجون كثيرون من دول مختلفة أفلاما عن اطفال فى وقت الحرب ، نذكر من بينهم فيتوريو دى سيكا وفيلمه «ماسحى الأحذية» على سبيل المثال . ولكن هل وصل أحدهم من قبل الى مثل هذه الشاعرية وهذا التعبير الفنى الرفيع ؟ .. لاأعتقد ، اننا لننتظر الانتاج التالى للمخرج باراباش وكلنا امل فى ان يستمر تقدمه فى هذا الاتجاه الانسانى العميق .

الأفلام القصيرة

أما الأفلام القصيرة التى عرضت خلال الأسبوع فهى على الترتيب ، «مكان تحت الشمس» ، «انتباه» « ليالى المدينة » « عاطفة » « خبزنا اليومى » .

وفيلم « مكان تحت الشمس » من الرسوم المتحركة الملونة ، وهو مرسوم بأسلوب جديد يعتمد على خطوط بسيطة قليلة ، كما يتضح من الصورة المرفقة . وقصته تدعو الى السلام والتآخى .. شخصان يتنازعان رغبة فى الدفء على قطعة صغيرة من الأرض تصل اليها اشعة الشمس وبينما هما يتشاجران اذ تختفى الشمس تماما .. فيشعران بالبرد ، ويلتصقان ليدفىءكل منهما الآخر ويتآخيان .. وترسل الشمس اشعتها من جديد .. ويجلس الشخصان معا تحت أشعة الشمس فى سلام ،

والفكرة بسيطة وجذابة والتنفيذ بسيط جدا . ومع ان الفنان الكندى نورمان ماكلارن سبق ان أنتج منذ حوالى ثمان سنوات فيلم « جيران » عن نفس الفكرة ، الا أنه لامانع من تكرار هذا الموضوع من آن لآخر لأهميته ، خصوصا وأن طريقة التنفيذ قد اختلفت تماما .

وفيلم « انتباه » من الرسوم المتحركة الملونةأيضا تسبقه بعض صور ثابتة تصورأهوال الحرب ، وتعبر الرسوم المتحركة عن تطور أساليب الحرب والدمار من الهراوة الى القنبلة الذرية فى أسلوب طريف . وبعد ان يصيب الدمار كل مكان ، يخرج الانسان الجديد من مخبئه محاولا استعمال الهراوة مرةثانية .. وهنا تتوالى على الشاشة كلمة « انتباه » بلغات مختلفة كتحذير للانسان لكى لايسير فى نفس طريق الدمار .. والأسلوب جديد لاشك ، والألوان لها ذوق خاص واضح .

وفيلم « ليالى المدينة » (أبيض وأسود) عن ليالى براغ منذ غروب الشمس حتىشروقها فىاليوم التالى .. لقطات مختلفة من المراقص والملاهى تتقاطع مع لقطاتلعمال يعملون ليلا فى محطاتالقوى الكهربائية أو فى اصلاح الطرق وخلافه .. والفيلم من النوع الذى يعتمد اساسا على التصويرالممتاز وعلى التركيب - المونتاج المبتكر حتى يكتسب الفيلم الايقاع المطلوب ، دون حاجة الى تعليق أو كلام فالصور تشرح نفسها بنفسها ، ويعتبر هذا الفيلم من الأمثلة الناجحة فى هذا النوع من الأفلام القصيرة .

أما فيلم « عاطفة » فهو من أفلام العرائس الملونة وليس له أهمية خاصة . وفيلم « خبزنا اليومى » يعتمد على اللقطات السريعة المتتالية التى تهدف الى تصوير الحياة اليومية الآمنة المطمئنة ، فاذا قامت الحرب عادت نفس اللقطات السريعة لتصور الدمار والخراب اللذين يحلان بالمدينة الآمنة ، معتمدة على ابراز المفارقات الضخمة بين الحياتين .

وأود بعد ذلك ان اذكر بعض الملاحظات العامة ، حول أفلام هذا الأسبوع .

- أغلب الأفلام تتعرض لأهوال الحرب ولفظائع النازيين وللمصاعب والآلام التى تعرض لها الشعب التشيكى أثناء فترة الاحتلال . ونفس الشىءلمسناه فى أسبوع الفيلم السوفييتى ، وأعتقد اننا سنلمسه كذلك فى أسبوع الفيلم البولندى

بالرغم من مضى سبعة عشر عاما على انتهـــاء الحرب الأخيرة . فلصالح من تثار هذه الضغـــائن والكراهية باستمرار ؟ ان كانت هذه الدول فعـــلا تنشد السلام فلماذا لاتدعو أفلامها الى التسامح والتآخى خصوصا وأن نصف المانيا يكون معها حاليا معسكرا واحدا . انى آمل أن يقل انتاج هذا النوع من الأفلام لتحل محلها أفلام من نوع آخر تملأ النفس طمأنينة وتبشر بعالم أفضل يسوده التسامح والتغاضى عن الاخطاء .

— تميزت الأفلام التشيكية بحسن تعبيرها عـن البيئة المحلية (ماعدا فيلم « الرجل ذو الوجهين ») وسبب ذلك هو الاكثار من التصـــوير الخارجى فى الشوارع والحدائق ، والى قدرة الفنيين على نقـل الاحساس بالبيئة الى المتفرج، وهذه الخاصة تضيف ميزة اخرى الى أسابيع الأفلام هذه . فالمتفرج يعيش فى جو جديد عليه ، يدرس عادات شعب آخر وتقاليده من واقع التفاصيل التى يراها ويسمعها ، ويستخلص لنفسه مستوى المعيشة التى يحياها .

— من الواضح أن الدول التى أممت صنـــاعة السينما ليس فيها نظام « النجوم » الذى ابتدعته هوليوود ، وما زالت تسير عليه حتى الآن ، هى وباقى عواصم السينما التى تقلدها ، فجميع الممثلـــين التشيكيين ، رجالا ونساء مظهرهم عادى للغـــاية يقومون بأدوار أشخاص عاديين من عامة الشعب .

— مما يلفت النظر عدم تكرار ظهور اى ممثل من ممثلى الأدوار الرئيسية ، مما يدل على وفرة عـــدد الممثلين هناك . حتى الممثلة المعروفة يانا بريخوفـا والتى علمنا أنها أكثر الممثلات الشابات ظهورا عـــلى الشاشة ، لم تظهر خلال هذا الأسبوع الا فى فيلم واحد هو « المثل الأعلى » . ومن الممكن طبعا مقارنة هذه الحال بالحال عندنا .

— لم نشاهد فى هذا الأسبوع أى فيلم من اخراج ييرى وايس ، أشـــهر مخـرجى الســـينما التشيكية ، ولكن عوضنا عن ذلك أن شاهدنا فيلما من اخراج تلميذه ومساعده المخرج الجديد الفـــذ زبينيك برينخ ، الذى قدم لنا التجربة المبتكـــرة « الرجل ذو الوجهين » كما استمتعنا بشـــاعرية المخرج ستانسلاف باراباش فى « الحرب والحب »

— لاحظنا حسن اختيار أماكن التصوير الخارجى فى افلام هذا الأسبوع ، وكانت حوادث بعض هذه الأفلام تدور — عمدا — فى مناطق سياحيـــة لها شهرتها . حبذا لو راعينا نفس الشىء فى افلامنا ، وبخاصة الأفلام التى ننتخبها لتمثيلنا فى الخـــارج سواء فى المهرجانات أو فى الأسابيع المماثلة .

— أدهشنى قلة عدد الأفلام القصيرة التى اشتركت بها تشيكوسلوفاكيا فى هذا الاسبوع ، وهو خمسة أفلام فقط . وكنت أتوقع ان اشاهد حوالى ثـلاثة أفلام قصيرة مختلفة فى كل برنامج ، خصوصـــا ونحن نعلم مدى اهتمام الدولة هناك بانتاج الافـــلام القصيرة والتوسع الكبير الذى شمل هذا الميدان . مما يؤكد أن عدد الافلام القصيرة التى تنتـج فى تشيكوسلوفاكيا يعد بالمئات كل سنة .

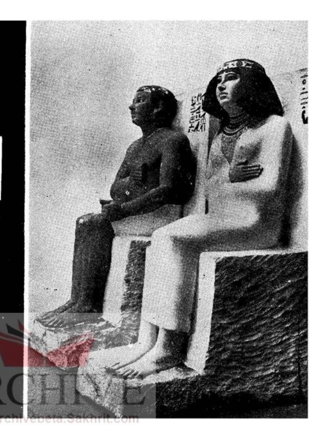
— لاشك أن تنظيم مؤسسة دعم السينـــما لهذا الأسبوع يعتبر خطوة موفقة فى سبيل ترويج الفيلم العربى ، وفى سبيل التبادل الثقافى وتزويد المعلومات السينمائية ، حتى يقف كل مهتم بالسينما على آخر ماوصلت اليه الدول الأخرى من مستـوى وحتى نعرف أين نقف نحن بين هذه الدول . واود اتمام هذه الرسالة بأن تمتد هذه الاسابيع الى دول أخرى ، لها انتاج سينمائى على مستوى عال ، ولكننا محرومون هنا من مشاهدة أفلامها لأسباب لانعرفها مثل السويد واليابان والبرازيل والأرجنتين وخلافها

***

وبعد أن شاهدنا أسبوع الفيلم الســـوفيتى وأسبوع الفيلم التشيكى ، وسنشاهد أسبوع الفيلم البولونى خلال هذا الشهر ، ثم الفيلم اليوغوسلافى بعد شهرين ، وكل هذه الأفلام تنتمى الى صناعات مؤممة ، الا يجوز لنا أن نتساءل ان كان من الأصوب لنا ، فى ظروفنا الحالية ، ان نطبق نظام التأميم على صناعة السينما عندنا ، حتى نضمن لها التنظيم وحسن التخطيط تحت اشراف الدولة ، بـدلا من الارتجال الذى تتخبط فيه أفلامنا . ألا يمكننـا أن نستفيد من تجارب هذه الدول ؟ وكما ذكرت فى أول المقال ، ان التأميم لايعنى تقييد حـــرية المشتغلين بالسينما وكبت القدرات الخلاقة . والا فكيـــف انتجت هذه الدول الروائع التى تعرضها علينا عاما بعد عام ؟ ان التأميم يعنى أولا التنظيم والتخطيط ، والسير فى طريق سليم نحو هدف واضح .

وقد أصبح الموقف يستدعى التفكير فعلا .





بقلم : الدكتور محمد أنور شكرى

ليس فيما خلفه المصريون القدماء من تراث ما يضارع ما حفظ من فنونهم وصناعاتهم ، فما بقى من آثارهم فى الدين والآداب ،وما يعرف من علومهم فى الرياضة والفلك والطب والكيمياء لا يسمو الى ما بلغوه من آفاق فى التصوير والنقش والنحت والعمارة وكثير من الصناعات ،مما يبرر الاعتقاد بانه مهما كانت أسباب الحضارة المصرية وأغراضها، فهى فى أخص مظاهرها حضارة فنية راقية ، أسهم فيها الفنان والصانع بأوفى نصيب .

وهاهى آثار فنونها وصناعاتها تقوم فى ربوع مصر وتملأ متاحف العالم بما يجاوز كل عد ، ويفوق فى كثرته ماحفظ من آثار أية أمة أخرى ، ويدل على كثرة الفنانين والصناع المهرة كثرة لايدانيها عددهم فى أى بلد آخر • وهى فى مجموعها تتميز بطابع خاص يميزها عن سائر ماخلفته الأمم الأخرى من فنون وصناعات ، وينم عن وحدة الجنس والعقائد والتصورات ، وماكان للبيئة والظروف الطبيعية من أثر بالغ فيها • ومع ذلك فهى فى حدود هذا الطابع المصرى الصميم مختلفة الطرز ، حتى انه ليدهشنا ماتدل عليه فى كثير من الأحيان من براعة فى ابتداع الصور والأشكال رغم ماكانت تفرضه التقاليد والعادات من قيود وأوضاع • وما تشابه منها فانه لايخفى على عين الفاحص المدقق مافيه من اختلاف فى الدقائق والتفاصيل ، مما يرجع الى اختلاف الفنانين والصناع وان لم يثبت التاريخ فى أغلب الأحيان أسماءهم ، ويكشف عن أشخاصهم • وهى بذلك كله تفيد فى استقراء عقائد المصريين وأخيلتهم ، والتعرف على أحاسيسهم ومشاعرهم ، كما تتراءى فيها أصداء حيواتهم وما تعرضوا له من احداث سياسية واقتصادية وما فرضه المجتمع من أخلاق وآداب سلوك •

وفنون مصر وصناعاتها أعمال أصيلة تمتد جذورها الى أزمنة سحيقة فيما قبل التاريخ ، ومازال أصحابها منذ بدايتها الأولى يهدفون بها نحو الوضوح والنظام والوقار والجلال ، ودقة الصنعة واحكامها حتى بلغوا من ذلك كله فى مستهل عصورهم التاريخية مستوى عاليا ، لم يلبث أن بلغ غاية كماله • وقد قدر للحضارة المصرية أن تعيش آمادا طويلة ، تداولتها فيها عصور مجد وفخار ، بلغت فيها الفنون والصناعات غاية ازدهارها ، وخلف كل عصر من روائع الفنون وبدائع الصناعات مايثير الاعجاب ويستوجب التقدير ، ويورث فى نفس الوقت الأسى على ماتلف أو أتلف من غرر خلال القرون السالفة • وما من ريب فى أنه قد أعان المصريين على الابداع والبراعة فيما انتجوا ماكانوا يمتازون به من احساس فنى دقيق وقوة ملاحظة ومهارة فى الصنعة على قلة أدواتهم وبساطتها • وساعدهم على الاكثار من الأعمال الفنية والصناعية وفرة المواد الأولية فى بلادهم وجلب ماكان ينقصهم منها من الأقطار المجاورة •

وكانت صناعة التماثيل من الحجر والخشب والأبنوس والعاج والذهب من الصناعات الرائجة فى مصر ، اذ كانت العبادات المختلفة تتطلب اقامة التماثيل للآلهة والملوك فى المعابد فى كافة أنحاء البلاد ، ولم يلبث أن تيسر أيضا للكهنة وعظماء الأفراد اقامة تماثيل لهم فى المعابد ، لتكون فى حماية الآلهة ولتنعم ببعض ماكان يقدم لهم من قربان اعتقادا بأن فى ذلك مايفيد أصحابها على نحو ما ، وفى عصور ماقبل التاريخ كان يودع بجانب جثة الميت فى مقبرته تماثيل نسوة ورجال ، يظن أن منها ماكان يمثل الأم التى تلد من جديد ، والزوجة التى كان يرجو أن ينعم بصحبتها فى الآخرة ، والراقصات اللائى يدخلن السرور على قلبه ، والخادمات اللائى يهيئن له طعامه وشرابه ، والخدم الذين كانوا يقومون على خدمته وحراسته ، كما كان منها مايمثل أعداءه ، وقد قيدت أذرعهم من وراء ظهورهم حتى لايناله منهم أذى •

وفى الأسر الثالثة بدأت عادة اقامة التماثيل فى المبانى الجنائزية للمقابر ، لتدل الروح على مكان دفن صاحبها ، ولم تلبث أن أصبحت لها اغراض أخرى فغدت تقدم لها القرابين ، ويضم اليها تماثيل الزوجة والأولاد ليحظى الميت بصحبتهم فى العالم الثانى ، وتقام بجانبها تماثيل الخدم تمثلهم وهم يعدون طعامه وشرابه أو يؤدون له خدمات أخرى •

وكان المثال منذ بداية الأمر يركز عنايته فى رأس التمثال لأنه أهم أجزاء الجسم ، وفى ملامح الوجه منه تتجلى معالم صاحبه • وتلتزم التماثيل المصرية ، فيما عدا تماثيل الخدم ، أوضاعا محدودة لاتكاد تتعداها ، اذ يمثل أغلبها أصحابها واقفين أو جالسين ، ويضيق كثيرون من المحدثين بهذه الأوضاع ويعدونها من مثالب الفن المصرى ، بيد أنها أوضاع اقتضتها الأغراض التى كان المصريون يرجون تحقيقها من التماثيل ، اذ ماكان ينبغى أن تمثلهم فى أوضاع تخالف ماكانوا يتصورونه من مظاهر الوقار والعظمة والجلال ، وماكان للمثال المصرى أن يحيد عما كانت تفرضه العقائد ، ليرضى وجهات النظر الحديثة ، ولو كان تمثيل الحركة مما يتفق والأهداف المرجوة من التماثيل المصرية لما قصرت همته وكفاءته عن اجادة تمثيلها ، اذ ليس ذلك بأصعب من تمثيل الوجوه



« نفرت » .. يشع من عينها نور يضيء وجهها الجميل

الناضرة والأجسام الرشيقة فيما صنع من تماثيل . ومايخفى أن الحركة حادث عارض ، محدودة الغرض موقوتة بزمن ، لها بدايتها ونهايتها ، وليست تزيد عن فترة قصيرة مهما طال أمدها ، ممايتنافى والغرض من التمثال المصرى الذى كان يرجى منه أن يمثل صاحبه فى صورة خالدة على الزمن ، تزول الأحداث وهى باقية . وليس الوقار والجلال والصورة الخالدة اذا أجيد التعبير عنها ، بأقل روعة من تمثيل الحركة مهما اختلفت أشكالها وصورها ، وقد أبدع المثال المصرى تمثيلها جميعا بما أدهش أهل الفن فى كل عصر ، ويحس بروعته كل ذى حس سليم .

ومنذ العصر الحجرى الحديث أخذ المثالون المصريون يصنعون التماثيل من الصلصال والفخار ثم من العاج ، ويشهد ماحفظ منها ، من أواخر ماقبل الاسرات وبداية الأسرات ، منذ خمسة آلاف عام ، ببراعة ممتازة فى صناعة التماثيل الصغيرة من العاج رغم ماأصابها من القدم ومن رطوبة الارض من تلف . ولم يلبثوا أن عمدوا الى الحجر ، رخوا وصلدا ، فنحتوا منه فى خشية وحذر بعض التماثيل وكانت مكورة مغلولة ، جافية السمات ، مقتضبة التفاصيل ، ولكنهم وجدوافى مادتها مايتفق وماكانوا يصبون اليه من خلود . ومنذ أواخر الأسرة الثانية برز من المثالين من ملك ناصية عمله ، واستوت له كفاءة ممتازة وقدرة بارعة فى نحت التماثيل من الحجر فى بساطة ويسر وبغير تكلف أو تصنع ، مما غدا من المميزات البارزة للحضارة المصرية .

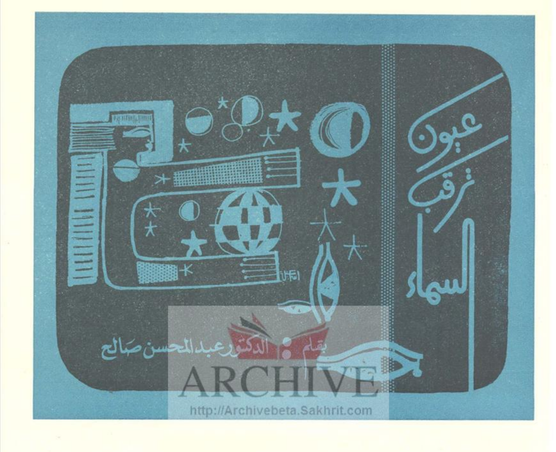
ومن اجمل أمثلة فن النحت فى بداية الأسرة الرابعة تمثال رع حتب (رع راضى) ، ونفرت (جميلة) ، وهما من حجر الجير ، عثر عليهما فى القرن الماضى فى مقبرتيهما بالقرب من هرم ميدوم .

وقد شغل الزوج عدة وظائف كبيرة ، منها رئاسة كهنة عين شمس وقيادة الجيش • ويمثله تمثاله بشعر قصير ونقبة بيضاء قصيرة ، جالسا على مقعد بسيط ذي ظهر مرتفع كتب عليه ألقابه واسمه بمداد أسود فى خط هيروغليفى جميل • وقد أبدع المثال تمثيل ملامح الوجه فى دقة ومهارة حتى انها لتشف عما وراءها من عظام ، كما أجاد تمثيل عضلات الصدر والذراعين وعظام الركبتين • وتوحى الغضون بين الحاجبين ، والكسور من حول الفم ، واعتدال الأنف ، واتساع المنخرين ، وغلظ الشفتين بأن الوجه يمثل صاحبه فى شئ كثير من الصدق • ويخط الشفة العليا شاربان صغيران ، بعضهما محفور وبعضهما ملون بلون أشهب • ويحيط بالرقبة خيط أبيض تتدلى منه تميمة وخرزة واحدة وتقع اليد اليمنى مضمومة على الصدر بينما تستقر اليسرى مقبوضة ايضا على فخذه على نقيض وضع اليدين فى تماثيل الأسرة الثالثة ، ومامن ريب فى أن اليد المضمومة انما تكنى عن قبضها على احدى امارات الشرف مما يتعذر تمثيله فى التماثيل من الحجر • ويؤلف ظهر المقعد ذى اللون الأبيض الناصع خلفية صالحة لجسم الرجل ذى اللون الأسمر •

ويمثل التمثال الثانى صاحبته جالسة أيضا على مقعد ذى ظهر طويل ، بوجه ممتلئ ريان ، وعنق مستدير غليظ ، وعلى رأسها شعر مستعار قصير غزير يبين من تحته على جبينها شعرها المفروق •• ويضم الشعر المستعار عصابة بيضاء محلاة بأزهار بلون أحمر وأخضر واسود ، فى حين يزين صدرها عقد عريض من ألوان متعاقبة هى الأزرق القاتم والأخضر والأحمر • وهى ترتدى قميصا من فوقه رداء طويل يمس طرفى كتفيها ، ويشف عن اشكال ثدييها وذراعيها ، وتبين منه يدها اليمنى مبسوطة تحت ثديها الأيسر •

ويتميز هذان التمثالان بجدة الوانهما وبراعة نحتهما على أن الاقدام متضخمة والارساغ غليظة جافية • والعينان من كل تمثال تشعان نورا وتضفيان عليه حياة قوية ، حتى انهما لدقة صناعتهما لتوهمان بأنهما طبيعيتان • وقد صنعت مقلة العين من مرو أبيض غير شفاف ، والقرنية من حجر البللور ، والقزحية من مادة سمراء وشهباء • ولعل مما يشهد ببراعة صنع التمثالين وشدة محاكاتهما للطبيعة ان العمال الذين كشفوا عنهما ولوا مذعورين معتقدين أن الموتى هبوا من رقادهم يحاسبونهم على اقتحامهم مثواهم الأخير • ومهما يكن من أمر فما من ريب فى أنهما من مفاخر فن النحت فى أى زمان ومكان ، وان صانعهما المجهول كان عبقريا فذا ، وقد كفل بعمله لزمنه وأمته الخلود ، وهو لذلك يستحق كل تقدير وتمجيد •





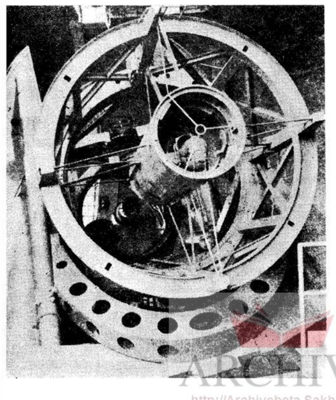
فى ظلمة الليل البهيم .. قد تتطلع عيناك الى السماء لترصد عدد نجومها ، ولكن البصر يرتد بعد هذا حسيراً ، اذ لا يستطيع أن يرى الا عدة الوف من النجوم المنتشرة حولنا فى الكون.

الا أن الدكتور « **هارلو شابلى** » ، وهو واحد من علماء الفلك المرموقين ، قدر عدد النجوم فى الكون بحوالى مائة الف مليون بليون نجم ، اى اننا لو كتبناها بالأرقام لكانت هكذا ١٠٠ر٠٠٠ر٠٠٠ر٠٠٠ر٠٠٠ر٠٠٠ر٠٠٠ !

ولم يأت هذا الرقم جزافا ، بل جاء عن طريق عيون أخرى تتسلط على السماء لترقب ما يجرى فيها ، وعيون الأرض التى تنظر الى الكون هى « تليسكوبات » ترصد نجومها ، وتقدر حركاتها وسكناتها .

وتمر السنوات ، ويحقق العلم المعجزات ، ويبنى « تليسكوبات » لها عيون أكبر وأكبر ، ليرى اعجاز الكون أكثر وأكثر ، وقد شهدت السنة الماضية الكثير من التحسينات التى أدخلت على أجهزة الرصد البصرى ، والرادار الفلكى ، والراديو الذى يستقبل الاشارات التى تندفع الينا من الأكوان المحيطة بنا .

ومن التليسكوبات الضخمة التى يرصد بها العلماء الأجرام السماوية ، تليسكوب مقام فى أعلى جبل « **بالومار** » ، ويبلغ قطر عدسته ٢٠٠ بوصة ، وقدر له العلماء قوة بصرية لترصد النجوم والمجرات على بعد يقدر بحوالى بليونين من السنوات الضوئية ، الا أن الدكتور « **رودلف مينوسكى** » تمكن من الحصول على صور لأجسام سماوية تبعد عنا بحوالى ستة ملايين سنة ضوئية ، اى أن



وهذه عين الارض « التليسكوب » تدور فى السماء ، وتنظر فى كل أنحاء الكون ، عليها ترى حدثا جديدا !

المسافة بيننا وبينها تبلغ ١٨٦٫٠٠٠ × ٦٠ × ٦٠ × ٢٤ × ٣٦٥ × ٦٫٠٠٠٫٠٠٠٫٠٠٠٫٠٠٠ ميل !

وليس لمثل هذا الرقم مغزى فى اى عقل بشرى مهما أوتى من قوة الخيال ، ولكنه يدل على أن الكون لا أول له ولا آخر .

وجاء **الاتحاد السوفيتى** وأعلن عن انشاء عين أخرى ، تستطيع أن تجوب أنحاء الكون ، وترصد من عجائبه ما لم يرصده تليسكوب جبل بالومار ، اذ يبلغ قطر عدستها ٢٣٦ بوصة .

وجاءت **أمريكا** مرة أخرى ، ورصدت ٧٩ مليون دولار لانشاء أكبر مرصد فى العالم ، وسيكون قطره ٦٠٠ قدم ، ومحيطه حوالى ٥٥٠ مترا ، وارتفاعه ٢٠٠ متر ، ومساحة سطحه العاكس سبعة افدنة ، وسيدخل فى بنائه حوالى ٢٠ الف طن من الصلب و ٦٠٠ طن من الألومونيوم و ١٢ الف متر مكعب من المسلح ، وسيكون معدا للرصد فى نهاية ١٩٦٢ .

وبمثل هذه العيون العجيبة ، اكتشف العلماء فى الأكوان حقائق غريبة ، فقد سجل العالم السوفييتى الناشىء دكتور « **يورى باريسكاى** » **فى اغسطس** عام ١٩٦٠ حدثا غريبا تجرى أموره فى مجرتنا ، اذ وجد فيها لهيبا ضخما ، وكأنه يأكل نجومها أكلا ، وانه يستنفد فى كل سنة كمية من المادة ، تساوى ما يوجد فى شمسنا .. وذكر باريسكاى أن اللهيب الذى ينطلق بهذه السرعة ، ما هو الا مجرد حدث غريب ظهر قريبا ، ولو انه كان قديم العهد ، لأتى على كل ما فى مجرتنا من بلايين النجوم منذ زمن بعيد !

ورصد الدكتور « **مينوسكى** » - فى السنة الماضية - مجرة جديدة على بعد ٠٠٠ر٠٠٠ر٠٠٠ر٠٠٠ر٠٠٠ر٣٦

وتتحرك بعيدا عن الأرض بسرعة تقدر بحوالى ٩٠ الف ميل فى الثانية الواحدة !

وبناء على هذا الاكتشاف ، فقد توصل الدكتور « **فريتز تزويكى** » العالم الفلكى فى مرصدى « **مونت ولش** » و « **بالومار** » - بواسطة معادلات رياضية - الى أن عمر الكون مليون بليون سنة !

● اذن تنصت الى السماء :

وللتليسكوبات التى تتوجه الى السماء بعيونها او عدساتها ، آذان تنصت بها الى الاشارات التى تنطلق الينا عبر الفضاء ، على هيئة موجات لاسلكية « موجات راديو ذات تردد خاص » .. فكان « الراديو تليسكوب » .

والعين تساعد الأذن ، والأذن تساعد العين فى رصد أمور الكون ، فاذا توجهت عدسة التليسكوب ورصدت شيئا غريبا ، كان وراءها جهاز الاستقبال ليسجل الاشارات ، ويتعرف مغزاها ، ثم يدفع بها الى العلماء ليدرسوها دراسة وافية .

وليس أدل على مساعدة اذن التليسكوب لعينه عندما تعشى العين فى سحب ترابية فى أغوار الكون السحيقة ، فلا تستطيع أن تتبين طبيعة هذه السحب ولا تركيبها ، فتسجل الأذن اشارات لاسلكية على هيئة « همهمة » متداخلة أو همس متعدد النغمات ، ومن « **الهمهمة** » والهمس ، يستطيع العلماء أن يتوصلوا الى حقيقة السحب الترابية ، ويقولون انها نجوم يقدر عددها بالملايين أو البلايين !

وتستطيع اذن الأرض أن تستدل على ثلاث مصادر سماوية ترسل الينا باشاراتها :

أولها : من سحب ضخمة ذات ضغط خفيف من غاز الايدروجين

وثانيا : من انفجارات غاية فى الضخامة تحدث فى النجوم .

وثالثها : من التصادم الذى يحدث بين نجم ونجم أو مجرات ومجرات .

ومن أنشط الاشارات التى نتقبلها على أرضنا ، تلك التى تصدر من مجرتنا التى نعيش فيها اذا ما قورنت بما يصدر من المجرات التى تنتشر حولنا

واذا تسمعت الأذن للشمس وكواكبها ، سجلت للشمس نصيب الأسد منها ، ثم يتبعها كوكب عطارد الذى يكتوى بنارها ، فكوكب الزهرة وكلها تدل على اضطرابات حرارية وجوية ، أما المشترى والمريخ وزحل ، فلم تستطع الأذن أن تستدل على اشارات تنطلق منها ، ولهذا معنى ومغزى عند العلماء ، ذلك أن أمثال هذه الكواكب بعيدة عن الشمس ولهيبها ، ولهذا أصبحت كتلا جليدية صامتة ، وكأن الموت قد طواها الى الأبد !

● هل هناك حياة غير كوكبنا ؟

والاجابة على هذا التساؤل قد تأتينا عن طريق الراديوتليسكوب ، اذ دأب العلماء فى السنوات القليلة الماضية على الانصات الى الاشارات التى تتقبلها اذن الأرض دون ملل ، علهم يلتقطون ما يدل على وجود مخلوقات تعيش وتفكر كما نفكر على أرضنا .

ومن هؤلاء العلماء دكتور « فرانك دريك » الذى يقول « لا بد أن هناك مخلوقات اكثر منا ذكاء تسكن فى تلك الاكوان الواسعة ، ولا بد ان لهم مدنية وحضارة تفوق مدنيتنا وحضارتنا ، ولا بد انهم قد شيدوا اجهزة اضخم وادق من اجهزتنا ، وانهم بصدد الاتصال بنا عن طريق اشارات منتظمة يبعثون بها الينا ، وعندما تأتينا الاشارات ، سوف لا نعلم اى نوع من المخلوقات ارسلها ، ولكننا سنتأكد من شىء واحد .. لا بد ان الاشارة قد جاءت الينا من مخلوقات أرقى من الجنس البشرى » !

ويعتقد الدكتور « **هارولد يورى** » بجامعة كاليفورنيا أن الحياة قد نشأت بصور كثيرة فى حوالى مائة ألف كوكب من الخمسين بليونا التى تزخر بها مجرتنا !

ويراود دكتور « **موريسون** » ودكتور « **كوكونى** » من جامعة كورنل الشعور بأن هناك مخلوقات سبقتنا فى الظهور فى مجرتنا أو فى المجرات البعيدة عنا ، وان مدنيتهم أقدم من مدنيتنا بآلاف وملايين السنوات ، ولا بد أنهم يتبادلون الاشارات اللاسلكية فيما بينهم ، فيترجمونها الى معلومات تفيدهم .

ويستطرد العالمان فى حديثهما الجرىء ويقولان ان أهل تلك الكواكب بصدد الاتصال بنا ، لنتبادل المعلومات سويا ، ولهذا فاننا نصت الى اذن الارض علها تلتقط لنا أول اشارة لها معنى ، وحينئذ

سنستطيع أن نحل مشاكلنا الصحيـــة والعلمية ، ونستفيد بخبرة من سبقـــونا فى ميادين العـلم والاختراع .

واقترح الدكتور « فريمان دايسون » ــ وهو واحد من الذين يشتغلون بالعلوم الفلكية البحتة ــ اقترح بأن تتوجه التليسكوبات اللاسلكية الى النجوم التى تكتنفها ظلمة من نوع غريب ، ولهذا الاقتراح ــ من وجهة نظره ــ سبب وجيه يدعو اليه .. فهو يقول ان تلك الظلمة التى تكتنف النجم أو النجوم ظلمـة مفتعلة ، من صنع مخلوقـــات تعيش هناك ، وقد سبقتنا فى عالم العلم والصناعة والاختراع منذ آلاف السنوات ، وأن هذه المخلوقات كانت تعيش عـــلى كواكب كما نعيش نحن على الأرض ، الا أنهم استطاعوا أن يقيموا كواكب صناعية كثيرة تدور حول نجمهم ، وأن هذه الكواكب آهلة بالسكان .. وكان نتيجة لهذا أن اكتنفت أمثال هذه النجوم ظلمة غريبة ، وظهرت صورتها وكأنها مصباح تدور حـوله عشرات الآلاف من الفراشات ، فتحجب عنا نوره !

وليس ببعيد ــ بعد مئــات أو آلاف السنوات ــ أن ينجح الانسان فى اطلاق الكثير من ســفن الفضاء أو الكواكب الصنـــاعية التى تدور فى المجموعـــة الشمسية ، وعندئذ ستظهر شمسنا لهم كما ظهرت شمسهم لنا على الأرض !

ويؤكد « دايسون » نظريته بدراسة الأشعة تحت الحمراء « ذات موجة خاصة » ومن موجات هــذه الأشعة واختلافاتها نستطيع أن نعلم ان كانت آتية من كواكب صناعية مسكونة تدور حول النجوم أو أنها مظهر جديد من مظاهر الطبيعة التى لم نستدل عليها بعد .

ونشر دكتور « رون بريسويل » من جامعـــة ستانفورد بحثا فى مجلة « الطبيعة » Nature وهى واحدة من كبرى المجلات العلمية البريطانية . قال فيه :

« ومن الطرق التى يجب ان نتبعها فى البحث عن امــكان وجود حياة فى الكون ، هى اطلاق اقمار صناعية مــن الارض لتدور حول الف كوكب من الكواكب التى تتبع النجوم القريبة منا ، وتكون بمثابة جواسيس تتصنت الى تردد أية اشارة ، وعندما تتقبلها ترد عليها بنفس قوة ترددها ، فاذا تكررت الاشارة بينهما بصورة منتظمة ، دل هذا على ان الذى يبعث بهــا لا بد وان يكون مخلوقا ذكيا ! »

ويقول بريسويل : **« ان الاصداء الكونيـــة الغريبـــة التى وصلت الى الارض على هيئة ترددات لاسلكية فى عـــام ١٩٢٧ ، ١٩٢٨ ، ١٩٣٤ ، لا يستبعد ان تكون اصواتا صادرة من الكواكب الاخرى ، ولكن احدا من اهل الارض لم يستطع ان يتفهـــم مغزاها حتى الان ! »**

ورسم لنا دكتور « أوتو ستروف » ــ اعظم عالم يمكن الرجوع اليه فى المسائل الفلكية ــ رســم لنا صورة الكون على أنه مجموعات ضخمة من النجوم ، تختلف فيما بينها من حيث العمر والحجم ، فمنها ما هو حديث السن ، ومنها ما هو عجوز ، ويعتبــر شمسنا وكواكبها فى مرحلة الشباب ، اذ يبلغ عمر الأرض مثلا ما بين بليونين وخمسة بلايين سنة ، وفى الكون ملايين أخرى من الكواكب يتساوى عمرها مع عمر الأرض !

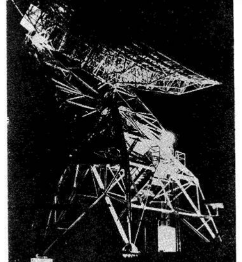
ويقدر « ستروف » عدد النجوم أو الشموس التى تسبح فى مجرتنا بحوالى ١٠٠ بليون نجـم ، وأن ١٠٪ من هذه النجوم لها كواكب تدور حولها ، ولو قدرنا لكل نجم من هذه البلايين العشرة خمســـة كواكب فى المتوسط ، لتجمع لدينا حوالى ٥٠ مليون كوكب ، ولو فرضنا ان كوكبا واحدا من بين خمسين يصلح لظهور الحياة عليه ، فسيكون فى مجرتنا حوالى بليون كوكب معمور ، تحتل المخلوقات الذكية ما بين مليون وعشرة ملايين كوكب منها !

ولا يستبعد ان تكون الحياة قد ظهرت فى الكواكب الأخرى على صورة أرضية ، ويكون الانسان قد توزع فى ملايين الكواكب وعمرها ، وأصبح لكل كوكب منها مدنيته وحضارته ، وعلمه وفنه !

ويتساءل العالم البولندى « جن جادومسكى » الى أين نتوجه للبحث عن عوالم يمكن أن تزخر بالحياة ؟! »

ويجيب على هذا بقوله : **« اذا استخدمنا المعادلات الرياضية ، والتقديرات العلمية ، وطبيعة الكون والحياة ، وكانت لدينـــا سفن فضائية تسير بسرعة قريبة من سرعة الضوء ، لتقطـــع مسافة تقدر بحوالى ١٧ سنة ضوئية ، فانها ستمر فى طريقها بأربعة وخمسين نجما غير نجمنا ، وهذه هى أقرب النجوم الينا »**

ومن هذه النجوم ، توصلنا الى أن ٤٨ نجما منها لا يساعد الجو المحيط بها على الحياة اطــلاقا .. ويتبقى لنا بعد هذا ستة نجوم ، أحدهـــا ويسمى « آتلير » له جو يبلغ اتساعه حوالى ٣٥٠ مليـــون ميل ، ولكن ثبت ان النجم يدور بسرعة فائقة ، ولهذا يتعذر وجود كواكب فى هذه المنطقة ، امــا النجمان الآخران ، فيدوران بسرعة معقولة ، ولهما كواكـب تدور حولهما ، ولكن الجـــو لا يساعد على الحياة لضيقه .



الراديو تليسكوب (٨٥ قدما) يتجه الى السماء عله يتقبل اشارة من المخلوقات الاخرى فى الكون !

ويطلق على الجو المحيط بالنجم والـذى يصلح لظهور الحياة اسـم « **ايكوسفير** » والايكوسفير الشمسى يبدأ على بعد ٥٨ مليون ميل منها ، ويقع كوكب « **عطارد** » على حافته ، ولذلك فهو يكتوى بلهيبها ، ولا يمكن أن تظهر عليه حياة .

ويبلغ اتساع الايكوسفير الشمسى ١١٥ مليون ميل ، تقع فيه **الزهرة** الى الداخـل ، ثم **الأرض فالمريخ** الى الخارج ، وكان لموقع أرضنا فى وسـط هذا الحيز شأن كبير فى اعتدال جوها ، وظهـور الحياة عليها .

ونعود الى النجوم الثلاث المتبقية لنا من الاربعة والخمسين نجما ، والتى تتسلط عليها الآن عين الأرض وأذنها وهى :

. **أبسيلون أريدانى** ويفصلها عنـا ١٠٫٨ سنة ضوئية .

وابسيلون انداى ويفصلهاعنا ١١٫٤سنة ضوئية **وتاو سيتاى** ويفصلها عنـا ١١٫٨ سنة ضوئيـة

. واختار العلماء هذه النجوم لانها تتساوى مع الشمس فى كتلتها وحجمها ، وان حافة الايكوسفير تبعد عن كل منها بحوالى ٤٦و ٤٠ و ٣٠ مليون ميل على الترتيب ، وأهم من هذا وجود كواكـب تدور حولها ، فلكل نجم منها كوكبان صالحان لنشوء الحياة فيهما ، أى أن فرصة وجود مخلوقات على أحسـن تقدير تقع فى ستة كواكب . وعلى أسـوأتقدير فى ثلاثة فقط .. ومع كل هذا فان أقرب حياة الينـا يفصلها عنا ١٠٠ مليون مليون ميل !

ولا زالت العين ترصد احداثها ، ولا زالت الأذن تتسمع الى اشاراتها منذ سنوات حتى يومنا هذا . وقد تمر أجيال وأجيال قبل أن ننجح فى الاتصـال بالمخلوقات التى تسكنها ، ولا ندرى بعدهذا مصيرنا معهم .. هل حرب أم سلام ؟! .. وهل سـنحل لهم مشاكلهم ، أو أنهم هم الذين سيحلون لنـا مشاكلنا ؟!

الأذن تكشف لنا أسرار كواكب الشمس

وتقبلت اذن الأرض ـ عندما تسلطت العين على كوكب المشترى ـ اشارات آتية على هيئة نبضات ضخمة من الطاقة ، فى كل ثانية واحدة تتقبل نبضة، وكل نبضة تسـاوى فى قوتهـا عشرة قنـابل هيدروجينية ضخمة !

ودلت الدراسـات التى أجريت على هـذه النبضات أن المجال المغناطيسى لكوكب المشـترى يعادل المجال المغناطيسى للارض بحوالى الفى مرة ، وأن فى جوفه كثيرا من **المواد الاشعاعية والمصهورة** . وهذه لا تستقر على حال ، بل يحدث فيها اضطرابات وانفجارات متتابعة ، تأتينـا على هيئة نبضـات متتالية .

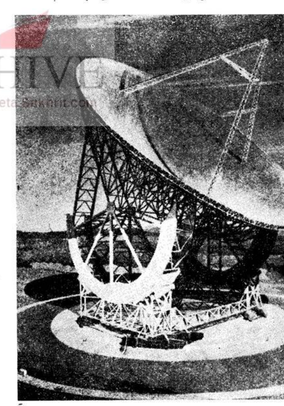
ويخلق المجال المغناطيسى لكوكب المشترى كمية من الطاقة الاشعاعية أكبر بحوالى تريليون مرة من الأحزمة الاشعاعية التى تحيط بالأرض فى طبقـات الجو العليا ، ويقدر العلماء ارتفاع احزمة **المشترى** الاشعاعية بحوالى ٢٥٥ الف ميل ، ولن تستطيع أية سفينة فضائية ان تتجه الى هذا الـكوكب أو أن تتركه ، فستحترق فى اشعاعات احزمته المدمرة .

وتسلط الراديو تليسكوب بعد هذا على كوكـب **الزهرة** ، ولاحظ فى السنة المـاضية لأول مرة أن سطح الكوكب صلب ، وتصل درجـة حرارته الى ٣٠٠ درجة مئوية فى بعض الأحيان ، وان الاختلاف فى هذه الدرجة ما بين ليل ونهار اختلاف ضئيل ، وعلى هذا الأساس ، فلا يمكن أن يوجد على هـذا الكوكب ماء سائل كالذى يوجدفى محيطاتنا وبحارنا!

ويعود بنا العلماء الى الماضي البعيد ، فيقولون ان الشمس كانت أشد حـــرارة مما هي عليه الآن ، وكانت اشعاعاتها الحارقة تنطلق بعيـــدا بعيدا في الفضاء ، وأن ارضنا التي تحتل مركزا ممتازا اليوم في وسـط الايكوسفير ، كانت فيما مضى حـافته لتكتوى باللهيب ، وكان **المريخ** في أيامه الغابرة يحتل نفس المركز المرموق الذىتحتله أرضنا اليوم ،وليس ببعيد أن تكون قد نشأت عليه مدنيـــة وحضارة ، عندما كان جوه معتدلا ، ولا يستقبل من أشعـــة الشمس الا القدر الذي يجعل درجة حرارتهمناسبة كدرجة حرارة أرضنا في هذه الأيام !

ولكن الحال تغير اليوم « واليوم هنا على مقياس كونى ، فقد يكون مليون أو عدة ملايين من السنين »،

أضخم « راديو تليسكوب » سيتم انشاؤه في عـــام ١٩٦٢ .. وسيرى ويسمع ما لم يره ويسمعه أى راديو تليسكوب أنشىء من قبل يبلغ قطره ٦٠٠ قدم ، ومحيطه ٥٥٠ مترا ، وارتفاعه ٢٠٠ متر ، ومساحة سطحه العاكس سبعة أقدام !



وتقهقرت أشعة الشمس وحرارتهاالملتهبة الىالوراء ، الى جهتها هى ، وشيئا فشيئا تغير المريخ ، واصبح لا يساعد على الحياة ، وقد تنطلق اليه سفن الفضاء بعد سنوات ، لتكشف لنا عن حضارة كانت هنالك تقوم ، ثم تركت آثارها على هيئة مدن خـــاوية ، ومنشئات خربة !

« وتلك الأيام نداولها بين الناس » .. وتلك الايام نداولها بين الكواكب . . فجاءت الأرض في المنطقـة المعتدلة ، وظهر عليها الجنس البشرى في الوقـــت المناسب ، واصبح اليوم مثلى ومثلك ، عقل راجح ، وتراث خالد ، ومدنية عريقة ، وسفن تجوب الفضاء !

ولكن .. ماذا بعد غد ؟!

والغد هنا ايضا على اساس كونى ، **فالايكوسفير** الشمسى يتحرك باستمرار نحو الشـــمس ، ومعنى هذا أن ارضنا سوف تتعرض لبرودة قاتلة لايتحملها البشر ، وقد تتجمد الأنهار والبحـــار والمحيطات ، وتغطى الأرض طبقات من الجليـــد فوق طبقات ، وتصبح ميتة كما مات المريخ من قبل !

ولن أذهب بعيدا .. فان الشيء الذى اكتشفه علماء الحفريات على ارضنا قد يكون مؤيدا لهـــذه النظرية .. فماذا وجدوا ؟

لقد كانت أرضنا في الأزمان الغابرة بصورة غير الصورة التى نراهاعليها اليوم .. اذ دلت الدراسات الحفرية على أن قطبى الأرض كانافيما مضى معتدلى الحرارة ، وعلى أرضهما الخصبة ، نشأت الغابات والمراعى ، ورتعت الحيوانات والمواشى ، وحلقت في جوهما الطيور !

وكانت أشعة الشمس الحـــارقة تتسلط على المنطقة الاستوائية والمعتدلة ــ اللتـــان نعيش فيهما اليوم ــ وخلقت منهما جحيما لا يطاق ، ولم يستطع أن ينمو فيهما نبات ، ولا يعيش حيوان .

وانحسرت الحرارة شيئا فشيئا ، وتراجـــع الايكوسفيرالشمسى قليلا ، فتجمد القطبان ، وغطتهما الثلوج ، وهاجرت النباتات والحيوانات الى حيـث تعيش اليوم . . وقد يأتى ــ الغـد ــ الذى تتغطى فيه كل الأرض بالثلوج ولن ندرى مصيرنا بعد هذا فها قد خلقنا المعجزات في سنوات قليلة ، ولا نعرف ما حدود العقل البشرى بعد آلاف السنوات ، فهل سيأتى على الانسان حين من الدهر ، يهجر فيـــه أرضه ، بعد أن تصبح جحيما من البرودة ، ويقيم

مدنيته وحضارته فى سفن فضائيـــة تدور حـول الشمس كما تدور الفراشات حول مصباح مضىء ، وتخلق منها ظلمة مصطنعة ، وتصـــبح كالنجـوم الأخرى التى نراها اليوم بتليسكوباتنا ، فنرىحولها ظلمة محيرة قد تـــكون هى الأخرى كواكـــب صناعية ؟ !

أو هل سنهجر ارضنا ، ونعمر كوكـب الزهرة ، الذى سيصبح ــ بعد غد ــ جنة الله فى كونه ؟ ! .. ولم لا .. ما دام الايكوسفير يسير ، حتى يأتى يوم على الزهرة تنخفض فيه درجة حـرارتها من ٣٠٠ درجة مئوية ــ كما سجلتها الأجهزة الأرضية ــ الى درجة قريبة من حرارة الأرض ، وبهذا ســتصبح الزهرة كالأرض فى أيامنا هذه

ولكن **الزهرة** ــ كالمريخ والأرض ستتحـول الى كوكب شديد البرودة عندما يتركهـــا الايكوسفير وراءه ، بل ستصبح كل كواكب المجموعة الشمسية ميتة ، يطويها صقيع لا قبل للمخلوقات به .

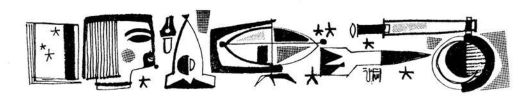
وهل سيخنع الانسان ويستسلم ليطويهالصقيع فى جنباته مع غيره من مخلوقات ؟!

والجواب ان الانسان مخلوق ذكى ، وقد توصـل الى غزو الفضاء فى سنوات قليلة ، وليس ببعيد أن يتجول فى سفن الفضاء كيف يشاء بعـــد آلاف أو عشرات الآلاف مـــن السنوات . .اذ لا بد أنـه سيحقق كثيرا من المعجـــزات خلال هـذه الفترة الطويلة ٠٠ وقد يصل الى كواكب تتبع نجوما أخرى غير شمسنا ، ليستعمرها .

الا أن العلماء يتساءلون وهم حيارى : اذا حـــل الانسان بأحد تلك الكواكب ، وقابلته مخلوقاتهـــا الذكية او الغبية ، فهلستقابلهبالبسمات والترحاب ، أو باللعنات والسباب أو لعل المسألة تصل بهـا الى قتله ؟

ومن يدرى ؟.. لعل الآية الكريمة « ومن آياتـه خلق السموات والأرض وما بث فيهما من دابـة . وهو على جمعهم اذا يشاء قدير » تتحقق يوما ما ..









للكاتب البلجيكي
موريس مترلنك

ترجمة :
فتوح نشاطي

المنظر

حديقة عتيقة تتعالى في جنباتها أشجار الصفصاف ، ويليها - عند صدر المسرح - واجهة منزل يظهر من طابقه الأول ثلاث نوافذ مضاءة ، يبصر النظارة من خلالها بوضوح أسرة مجتمعة حول مصباح لتمضية السهرة . الوالد يجلس أمام موقد النار ، والوالدة تستند بمرفقها الى منضدة وهي تشخص بنظرها الى الفضاء . والفتاتان في ثيابهما الناصعة تطرزان كالحالمتين وتبسمان من وقت الى آخر في السكون العميم الذي يلف الحجرة . وهناك غير من ذكرنا طفل يرقد على صدر الوالدة . هذا ما يرى من تلك الأسرة ! فاذا ما نهض أحد أفرادها ، أو سار ، أو أومأ خيل للناظر أن حركاته تتسم بالخطورة والغموض ، وكأنما البعد والضوء الخافت وستائر النوافذ الشفافة التي تهزها الريح في رفق ، قد جردت أجسامهم من ماديتها وأضفت عليها روحانية غامضة .

يدخل الشيخ والغريب الى الحديقة في تريث وحذر

الشيخ : هانحن في هذا الجزء من الحديقة الذي يقع خلف المنزل ، انهم لا يطأونه أبدا ، فالأبواب من الناحية الأخرى ، وهي موصدة ! كما أن ضلف النوافذ مغلقة ! أما من هذه الناحية فليس للنوافذ ضلف خشبية . وقد رأيت من بعيد بصيصا من النور .. نعم ها هم ساهرون في ضوء المصباح ، ومن حسن الحظ أنهم لم يسمعونا ! ولو أنهم فعلوا لخرجت الوالدة والفتاتان للقائنا ! وماذا كنا نصنع عند ذاك ؟

الغريب : وما عسانا نصنع الآن ؟

الشيخ : أريد أن أتأكد ، أولا وقبل كل شيء ، من أنهم جميعا مجتمعون في الحجرة . نعم أرى الأب جالسا قرب المدفأة . انه ينتظر ويداه على ركبتيه .. أما الام فتستند بمرفقها الى المنضدة ..

الغريب : كأني بها ترنو الينا ..

الشيخ : بل هي لا تدري الى أي شيء ترنو . عيناها شاخصتان لا تطرفان ! وهي بعد لا تستطيع أن ترانا ونحن مختفيان في ظلال هذه الأشجار الباسقة .. حسبك ، لا تدن أكثر من هذا .. فان شقيقتي الغريقة موجودتان في هذه الحجرة !



انهما تطوزان فى بطء ، واستغرق الطفل فى النوم ، وقد اوشكت ساعة الحائط فى ركن الغرفة الايمن ان تشير الى التاسعة ! يا للاسرة التعسة ، لا يدور بخاطرهم قط أن هناك كارثة نزلت بهم ، وقد لزموا الصمت جميعا لا يتبادلون كلمة واحدة !

الغريب : ليتنا نلفت نظر الوالد بايماءة ما ! انظر ! لقد ادار رأسه نحونا . هل انقر زجاج احدى هذه النوافذ ! يحسن ان يعلم أحدهم بالفاجعة قبل الآخرين ..

الشيخ : لا ادرى أيهم اتخير .. الا انه ينبغى أن نلتزم أكبر قدر من الحيطة .. فرب الأسرة رجل طاعن فى السن ، ومصاب بأمراض شتى ! شأنه فى ذلك شأن الوالدة ! أما الفتاتان فكلتاهما حديثة السن .. وجميعهم كانوا يحبون الغريقة حبا اعجز عن تصويره لك . انى لم أشهد طيلة عمرى دارا أسعد من هذه الدار ... يجمل بنا أن نفضى اليهم بالخبر فى أقصى ما نستطيع أن نستطيعه من بساطة . كما لو كان خبرا عاديا ! والا نظهر التفجع الشديد لئلا يبقى حزنهم الا أن يفوق تفجعنا فيغدو حزنا صاخبا عارما .. والآن فلننتقل الى الجانب الاخر من الحديقة ، ونطرق الباب ، ثم ندخل كأن لم يقع شيء ! سأدخل أنا أولا وسوف لا يدهشون من رؤيتى ! اذ غالبا ما ازورهم ليلا حاملا اليهم طاقة من الأزهار ، أو شيئا من الفاكهة ، ثم أقضى معهم بعض الوقت فى السمر والحديث .

الغريب : ولم ترغب الى ان أصحبك ؟ أمض بمفردك ! سأرقبك الى ان تستدعينى .. انهم لم يرونى قط ! فما أنا غير عابر سبيل .

الشيخ : أوثر الا أدخل عليهم بمفردى ! فالنبأ المشئوم الذى يحمله اثنان أخف وقعا .. فكرت فى ذلك مليا وأنا فى طريقى الى هنا .. اذ لو دخلت بمفردى ، لوجب على أن أتكلم فى الحال فيعلمون بالكارثة على الفور ! ثم لا يعود لدى ما أقوله ، وانى لافزع من الصمت الذى يتلو الكلمات الأخيرة التى تنبىء بوقوع مصاب ، فلشد ما يتمزق القلب ابان تلك اللحظات ... أما اذا دخلنا معا ، فسأقول لهم بعد مقدمة طويلة ! « لقد وجدوها على هذه الحال .. وكانت طافية فوق ماء النهر ويداها مضمومتين على صدرها »

الغريب : لم تكن يداها مضمومتين . بل كانت ذراعاها ممتدتين الى جوار جسمها .

الشيخ : أرأيت كيف يضطر المرء الكلام والتعليق ؟.. وهكذا تخف حدة المصيبة ، ويتضاءل الاحساس بالكارثة فى ثنايا

التفاصيل العديدة ... أما اذا دخلت بمفردى فانى أخشى ان يقع حادث مخيف ومن يدرى – وهم على ما أعرفهم – ما عساه أن يقع مما لا يعلم مداه الا الله .. أما اذا تحدثنا اليهم الواحد بعد الآخر فسوف يصغون الينا ، وان يجدوا من وقتهم ما يكفى للتفكير .. ولا تنس أن الام هنا معهم وأن حياتها معلقة بخيط ضئيل .. ويحسن اذن أن نخفف كلماتنا .. ويجمل بالناس أن يتكلموا قليلا عن التعساء الذين حلت بهم مصيبة ، وأن يلتفوا حولهم ... فأنا أقل الناس اهتماما – يحمل دون وعى منه – نصيبه من الألم ... وهكذا تتجزأ المصيبة دون ضوضاء ، كالهواء والنور ..

الغريب : ان رداءك مبتل بالماء وقد تساقطت منه قطرات على الأرض .

الشيخ : لم يبتل بالماء سوى ذيل معطفى .. أما أنت فيبدو أنك أصبت ببرد .. وقد تلطخ صدرك بالوحل .. لم ألحظ عليك ذلك فى الطريق لشدة الظلام ..

الغريب : لقد خضت الماء حتى قارب وسطى .

الشيخ : وعندما وفدت عليك ! هل كنت قد انتشلتها من الماء منذ زمن طويل ؟

الغريب : بل لم يكن قد مضى سوى بضع لحظات .. كنت فى طريقى الى القرية ، وكانت الساعة متأخرة وقد خيم الظلام على ضفاف النهر الذى سرت مسترشدا به ، فقد كان أوضح معالما من الطريق ! وبينما أنا على هذه الحال ، اذ رأيت بغتة شيئا غريبا يطفو على الماء بجوار حزمة من الغاب .. دنوت وأنعمت النظر ، فأبصرت شعر فتاة غريقة يتماوج فى شكل دائرة حول رأسها ، وهو يدور مع التيار حيثما اتجه ...

الشيخ : هل لاحظت كيف اضطرب شعر الأختين على منكبيهما ؟

الغريب : لقد لفتت كلتاهما رأسها الى ناحيتنا .. وربما كنت قد رفعت صوتك أكثر مما يجب .. لم تعودا تنظران نحونا قلت لك اذن انى خضت الماء حتى وسطى ، ثم جذبت الغريقة من يدها وعدت بها الى الشاطىء دون عناء .. لهفى على شبابها ! كانت تضارع أختيها جمالا ..

الشيخ : بل كانت تفوقهما .. لا أدرى لم فقدت شجاعتها ؟..

الغريب : لقد بذلنا كل ما يستطيع الانسان أن يبذله من جهد .. بيد أنها كانت قد أسلمت الروح منذ أكثر من ساعة ..

الشيخ : وعندما أفكر أنها كانت صباح اليوم حية ترزق.. لقد صادفتها عند خروجى من الكنيسة ، فحدثتنى أنها قد أزمعت الرحيل ! قالت انها ستتوجه لرؤية جدتها القاطنة على الضفة الاخرى من النهر حيث وجدت غريقة .. قالت لى انها لا تدرى متى أراها ثانية .. ولاحظت كأنما هى توشك أن تطلب منى أمرا ، بيد أنها لم تجسر فى آخر لحظة ، ثم فارقتنى فجأة .. انى استعيد فى ذاكرتى الآن جميع هذه التفاصيل ! غير انى وقتها لم أفهم ولم أدرك شيئا .. كانت تبسم بسمة من وطن النفس على التزام الصمت ، أو بسمة من يخشى ألا يفهمه الناس ... كان يبدو عليها أنها قد فقدت كل أمل ... لم تكن عيناها صافيتين على عادتهما . وقد تحاشت النظر الى ..

الغريب : ذكر لى بعض الفلاحين أنهم شاهدوها تتجول على شاطىء النهر الى أن خيم الليل .. وحسبوها تبحث عن أزهار .. من الجائز أن موتها ..

الشيخ : من يدرى ؟ هل يدرى أحدنا شيئا من أمور هذا العالم ؟.. لربما كانت الفتاة الغريقة من أولئك الذين يؤثرون الكتمان على البوح .. كل منا يحمل فى قرارة نفسه أكثر من سبب يزهده فى الحياة . ان أبصارنا لا تستشف ما فى الروح مثلما تنفذ الى داخل هذه الحجرة. ان الارواح جميعها مشابهة لهذه ! لا تنطق بغير التافه من الكلمات ! وتحيا معنا دون أن يداخلنا الريب فى شىء ... يعيش الواحد منا مدى شهور وشهور بجوار مخلوق لم يعد من سكان هذا العالم بعد أن تمردت روحه على الحياة ؛ يطرح علينا الأسئلة فنجيبه دون روية .. والنتيجة كما رأيت .. ما أشبه تلك الارواح بالدمى تبدو هادئة ساكنة بينما تقع فى أعماقها أحداث ضخمة ، على أن هذه الارواح المسكينة تجهل نفسها .. كان فى استطاعة تلك الفتاة أن تعيش كما تعيش أترابها وهى تكرر كل يوم الى ساعة موتها! « سيدى ! سيدتى ! ستمطر السماء اليوم » أو « سنتناول الغداء . غير أنا سنكون ثلاثة عشر على المائدة » أو « ولم تنضج الثمار بعد » .. أمثال هذه الفتاة يبتسمن وهن يتحدثن عن الأزهار الذابلة ، ثم ينتحبن فى الظلام .. ان الملائكة أنفسهم لا يستطيعون رؤية ما يجب أن يرى . ولا يفهم المرء شيئا من معنى الحياة الا بعد فوات الوقت ! كانت الغريقة ، مساء البارحة ، كأختيها ، جالسة هنا تحت هذا المصباح . وما كنت لتراهما – كما يجب أن تراهما – لو لم تقع هذه الحادثة .. أما أنا فيخيل الى أنى أراهما للمرة الأولى . لكى نفهم الحياة ، ينبغى اذن أن نضيف اليها شيئا . ان هذه المخلوقات تعيش بجوارك دون أن تفارقها عيناك ، بيد انك لا تراها على حقيقتها وتفهمها فهما صحيحا الا حين ترتحل عن هذه الدنيا الى الابد .. ومع ذلك يا ولدى فما أعجب روح تلك الغريقة المسكينة ، الساذجة ، لقد كانت روحا بعيدة الغور ، اذقالت ما يجب أن تقول ، وفعلت ما يجب أن تفعل .

الغريب : فى هذه الآونة يبتسم الجميع فى الحجرة وهم صامتون ..

الشيخ : وقد سادهم الهدوء والطمأنينة .. فما كانوا لينتظروا الموت هذه الليلة ..

الغريب : انهم يبتسون فى صمت ... ولكن ها هو الوالد قد وضع اصبعه على شفتيه .

الشيخ : انه يقصد الطفل الراقد على صدر أمه ..

الغريب : انها لا تجسر على رفع عينيها خشية أن تزعج نومه ..

الشيخ : لقد كفت الفتاتان عن العمل .. وخيم على الجميع صمت عميق ها قد ألقت احداهما على الأرض شلة الحرير الابيض .. وها هم يتطلعون جميعا صوب الطفل ..

الغريب : دون أن يفطنوا الى أن هناك من ينظر اليهم .

الشيخ : هناك أيضا من ينظر الينا

الغريب : لقد رفعوا بصرهم .

الشيخ : ومع ذاك فلا يمكنهم أن يروا شيئا

الغريب : تلوح عليهم سيماء السعادة ، وان جهلوا ما يخبئه القدر لهم .

الشيخ : يحسبون أنفسهم فى أمان : وقد غلقوا الابواب ، وأوصدوا النوافذ بالعوارض الحديدية .. لقد دعموا جدران المنزل العتيق ووضعوا الأقفال على الأبواب الثلاثة المصنوعة من خشب البلوط .. واحتاطوا لكل ما يحتاط منه الناس ..

الغريب : لا مندوحة لنا من اطلاعهم على الحقيقة آخر الأمر .. فقد يباغتهم أحد الناس بالخبر المشئوم .. كان فى المرج الذى نقلت اليه جثة الغريقة جمع غفير من الفلاحين ! فان خطر لأحدهم أن يطرق الباب ..

الشيخ : ان مارت ومارى موجودتان بقرب الميتة الصغيرة ، وقد غادرتهما بينما كان الفلاحون يعدون نقالة من أغصان الشجر . وقد أوصيت ابنتى البكر بأن تهرع لتنبئنا عند ما يهمون بالمسير .. فلنصبر اذن الى أن توافينا فنصحبهما الى الدار . فانا لا نجرؤ على مواجهتهم بمفردنا .. ظننت بادىء الأمر أنه ما علينا سوى أن نطرق الباب ، وندخل بكل بساطة ، ثم نبحث عن بعض كلمات ! وأخيرا نفضى اليهم بالخبر .. غير أنى وقد أبصرتهم يحيون فى ضوء مصباح فترة طويلة من الزمن ! عدت لا أقوى على مصارحتهم بالحقيقة المشئومة .

مارى : (داخلة) : لقد أقبلوا يا جدى .

الشيخ : واين هم ؟

مـارى : وصلوا الى سفح المرتفعات القريبة .

الشيخ : وهل يتحركون فى سكون ؟

مـارى : أوصيتهم بأن يخافتوا فى ترتيل صـــلواتهم ، وقد صحبتهم مارت ..

الشيخ : وهل هم عديدون ؟

مـارى : لقد خرجت القرية بأسرها لتشييع الجثة . وجـاء بعضهم بمشاعل ، غير أنى نصحتهم باطفائها ..

الشيخ : ومن أى طريق يقبلون ؟

مـارى : من طريق الغابة وهم يبطئون فى المسير ..

الشيخ : أزف الوقت اذن ..

مـارى : هل أنبأتهم بالمأساة يا جدى ؟

الشيخ : لم ننبئهم بعد .. انظرى اليهم .. ها هم يجتمعون تحت المصباح .. تأمليهم يا ابنتى .. تأمليهـم مليا .. هذا منظر من مناظر الحياة الكبرى .

مـارى : ما أشد هدوءهم ! كأنى أراهم فى حلم ..

الغريب : حذار ! فقد رأيت الأختين ترتجفان ..

الشيخ : ها هما تنهضان ..

الغريب : أظنهما ستقبلان نحو النوافذ ..

(تدنو احدى الأختين من النافذة الأولى فى حين تقترب الأخرى من النافذة الثالثة ، تلصقان جبهتيهما بزجـاج النافذة وتطيلان النظر فى الظلام .)

الشيخ : لم يدن أحد من النافذة الوسطى ..

مـارى : الفتاتان تنظران .. وتصغيان ..

الشيخ : الكبرى تبتسم لما لا تراه .

الغريب : والصغرى يملأ عينيها الجزع

الشيخ : حذار ! فما نعلم الى أى مدى تستشف الروح مـا وراء الحجب !

(يخيم سكون عميق تفزع فى اثنائه مارى الى احضـان الشيخ وتعانقه)

مـارى : جـدى !

الشيخ : لا تبكى يا ابنتى .. سوف يجيىء دورنا .. **(صمت)**

الغريب : انهما تطيلان النظر ..

الشيخ : لئن أمعنتا النظر ألف عام ! لما رأتا شيئا .. فالظلام شديد الحلوكة .. لكن ماذا أرى ؟ كأنى أبصر شيئا يدلف الينا من جهة المروج ..

مـارى : هذه جموع المشيعين مقبلة .. يكاد المرء لا يميزهـم لبعد الشقة بيننا وبينهم .

الغريب : أراهم يسلكون منحنيات الطريق الصغرى .. ها هم قد برزوا بجانب منحدر يضيئه القمر

مـارى : ما أكثر عددهم ! لقد تضاعفوا بمن انضم اليهم من ارباض المدينة .. ها هم يتورطون فى المسير فى طريـق طويلة عسيرة ملتوية ..

الشيخ : وعلى الرغم من ذلك فســـوف يصلون .. هأنذا اراهم أيضا .. انهم يجتازون المروج.. أكاد لا أميزهم بين الأعشاب لصغر حجمهم ! وكأنهم اطفال يلهون فى ضـوء القمر .. ولو رأتهم الأختان لما فهمتا شيئا ! الا أنهم مهما انبهمت عليهم المرئيات ، فان كل خطوة منهم تدنيهم من هنا وها هى الكارثة تظهر وتكبر دقيقة بعد أخرى ! وليس فى طاقة انسان أن يمنعها .. ها هو الموت فى الطريق ! وليس فى وسع من يحملون اليهم خبر الكارثة أن يوقفوها ! فقـد عادت صاحبة الأمر فيهم .. ان للكارثة هدفها المرسوم .. وها هو الموت يواصل سيره قدما .. فى غير كـلل ولا تعب ، وقد تملكته فكرة واحدة نحو غاية واحدة .. ان الجمع فى حزن ووجوم ، بيد انهم يتقدمون .. تأخذهم الشفقة والرحمة ، لكن لا محيص لهم من مواصلة السير

مـارى : لم تعد كبرى الأختين تبتسم ياجدى ..

الغريب : لقد ابتعدت الفتاتان عن النوافذ ..

مـارى : انهما تعانقان أمهما ..

الغريب : وعاد الصمت يخيم عليهم من جديد ..

مـارى : جلست الفتاتان بجوار أمهما ..

الغريب : وأخذ الوالد يتابع بنظره بندول الساعة الكبير ..

مـارى : كأنى بالفتاتين تصليان دون وعى ..

الغريب : وكأنى بهما تنصتان الى أرواحهما .

(فترة من الصمت)

مـارى : لا تقل لهما الليلة ياجدى ! ..

الشيخ : هاانت تفقدين شجاعتك أيضا .. كنت أعلـم أنه ينبغى لنا الا ننظر اليهم . لقد أوفيت على التسـعين ! وهذه هى المرة الأولى التى يذهلنى فيها مشهد الحيـاة ! لا أدرى لم يبدو لى جميع ما يفعلون شـديد الغـرابة والخطورة ! ها هم يرقبون هبوط الليل ، بكل بساطة ، وهم جالسون تحت ضوء المصباح ، مثلما نرقبه كل ليلـة تحت مصباحنا ! ومع ذلك يخيل الى انى أراهم من قمة عالم آخر ! وما ذلك الا لانى أعرف حقيقة صغيرة لا يعرفونهـا بعد .. أليس الامر كذلك يا أبنائى ؟ اذن خبرونى لـم شحبت وجوهكم ؟ أهناك أمر اخر لا نستطيع المجاهرة به ! ويحملنا على البكاء ؟ كنت أجهل الى اليوم أن فى الحياة شيئا محزنا الى هذا الحد ! وقد بت أرى أن هذه الحياة نفسها تهول من يتمعن فيها .. ولو لم يقع هذا المصاب ، لخفت رغم ذلك من النظر الى أهل هذه الدار وهم يرتعون فى بحبوحة هذه الطمأنينة .. انهم يثقون أكثر ممـا ينبغى بدنيانا الغادرة ! وها هم هنا أمامنا لا يفصلهـم عن عـدوهم الاكبر سـوى بعض نوافذ رقيقـة .. يعتقدون أنهم فى منجاة من النوائب لأنهم غلقوا الأبواب ! وقد جهلوا أن كبار الحوادث انما تقع فى أعماق النفوس ، وأن العالم لا ينتهى عند أبواب المنازل .. ما أعظم ايمانهم بحياتهم الضئيلة ! ينعمون بالعيش دون أن يدور بخاطرهم أن هناك فى الخارج ألوفا من الناس يعلمون ما لا يعلمون ! وأنى أنا الشيخ الفانى ، أقبض على سعادتهم الصغيرة بين يدى العاجزتين اللتين على أن أجسر على فتحهما ..

مـارى : كن رحيما بهم ياجدى ..

الشيخ : انى لرحيم بهم يا ابنتى ! ولكن هناك من لا يرحمنا .

مـارى : خبرهم غدا فى وضح النهار ! فلربما خف وقع المصاب عليهم ..

الشيخ : قد تكونين على صواب يا ابنتى .. فلنـدع كل هذا طى الكتمان ، ولنصبر الى الغد ، فان نور النهار يخفف من حدة الألم ! لكن ماعساهم يقولون لنا فى الغـد ؟ ان المصائب تهيج الاثرة وأولئك الذين نزلت بهـم الكارثة هم أشد الناس رغبة فى معرفتها قبل غيرهم .. أخشى ياابنتى أن يتهمونا غدا بأننا قد سـلبناهم شيئا يخصهم ..

الغريب : على أن الموقف قد فات . فها أنا اسـمع همس التراتيل ..

مـارى : لقد دنوا .. أراهم يمرون خلف السياج

(تدخل مارت)

مـارت : هأنذا . لقد قدتهم الى هنا ثم أوصيتهم بالتوقف فى عرض الطريق **(تسمع صرخات اطفال)** آه ! عـاد الأطفال الى الصياح ! لكم شددت فى منعهم من المجيىء ! فلم تطعنى الامهات ! قالوا « الأطفال أيضا يتوقون الى مشاهدة ما سيكون » فلأذهب اليهم ! لـكن ما من داع فها هم يصمتون .. هل تم كل شيء ؟ لقد جئت بالخاتم الصغير الذى وجد فى اصبعها ، وقد وسدتها بنفسى على النقالة .. كان يبدو أنها نائمة .. لشد ما عانيت من جهد ! لم يكن شعرها طيعا بين يدى ، وقد رجوت من حولى جمع بعض أزهار الأقحوان لانثرها على جثمانها .. يا للتعاسة ! ما العمل ؟ لم يكن هناك غير هذه الأزهار . لكن ماذا تصنعون هنا ؟ لم لا أراكم بالقرب من أفـراد

الأسرة التعسة (**تنظر الى النوافذ**) لم لا يبكون ؟ ألم تنبئوهم بالخبر ياجدى ؟

الشيخ : مارت ! مارت ! ان حرارة الحياة تفعم قلبك فلا يمكنك ان تفهمى ..

مارت : وكيف لا افهم ؟ (**بعد صمت وجيز تقول فى لهجة عتاب**) ما أحسبك فعلت ذلك ياجدى ؟ اذن فلأخبرهم أنا ! (**تندفع صوب الدار**)

مارى : (وهى تمسك بها) : مارت ! مارت ! توقفى !

الشيخ : ابقى هنا يابنتى ، وانظرى اليهم لحظة ..

مارت : ما أشقاهم !

الشيخ : اقتربى منى يا ابنتى !

مارت : (**مستديرة اليه**) : أين انت ياجدى ؟ لقد أعمانى الحزن عن مكانك .. لم أعد أدرى ماذا أفعل ..

الشيخ : تحاشى النظر اليهم الى أن يعلموا بالفاجعة ..

مارت : اصطحبنى معك اليهم ..

الشيخ : بل ابقى مكانك يا مارت .. اجلسى بجوار شقيقتك على هذا المقعد الحجرى العتيق ! واياك أن تتطلعى الى النوافذ .. انك حديثة السن ، وأخشى ألا تنسى طيلة حياتك ما سترين بعد حين .. انك تجهلين أى جزع يرتسم على الوجوه ساعة يعبر الموت .. سوف تصدر بعض صرخات .. فلا تديرى رأسك .. وقد لا يصدر شىء .. فلا تنظرى أنت أيضا اليهم ، فما نعلم مقدما كيف يتبدى الم الناس .. تسمع عادة زفرات مقتضبة تقطع نياط القلب ، ثم لا شىء .. أنا نفسى لا أدرى ماذا سأصنع حين اسمعهم يبكون .. فهذه عواطف عالم غير عالمنا .. والآن عانقينى يابنتى قبل أن أذهب اليهم ..

(تتعالى الصلوات شيئا فشيئا وتقترب ثم ينساب جزء من الجمهور الى الحديقة ويسمع لغط وتهامس ووقع أقدام)

الغريب : (**للجموع**) ابقوا مكانكم ! لا تقربوا النوافذ .. أين هم ؟

احد الفلاحين : من تعنى ؟

الغريب : الغريقة .. وحملة النعش .

الفلاح : سلكوا طريق الحديقة الذى يقود الى باب الدار

(ينطلق الشيخ نحو الدار وتجلس مارى ومارت على المقعد الحجرى وقد استدبرتا النوافذ . تسمع ضجة من الجموع)

الغريب : الزموا الصمت !

(تذهب كبرى الفتاتين فتوصد مزلاج باب الحجرة)

مارت : افتحت مزلاج الباب ؟

الغريب : بل أغلقته ..

(يسود صمت قصير)

مارت : ألم يدخل جدى بعد ؟

الغريب : كلا ! لقد عادت كبرى الفتاتين فجلست بجوار أمها .. أما الباقون فلا يتحركون .. وما زال الطفل مستغرقا فى نومه ..

(فترة اخرى من الصمت)

مارت : أختى الصغيرة ! اعطنى يديك .

مارى : مارت ! (**تتعانقان**)

الغريب : لابد أن الشيخ قد طرق الباب .. فقد رفعوا رءوسهم جميعا ! ثم نظر بعضهم الى بعض .

مارت : أختى المسكينة ! أكاد أصرخ من الألم !

(تكتم زفراتها فى صدر أختها)

الغريب : مازال الشيخ يطرق الباب .. ها هو الوالد يتطلع الى ساعة الحائط ثم ينهض ..

مارت : أختى ! أختى ! اريد أن أذهب اليهم أنا الاخرى ! فما يجوز أن نتركهم لشأنهم .

مارى : (وهى تتشبث بها) : بل ابقى فى مكانك يا مارت !

الغريب : لقد ذهب الوالد نحو الباب .. ها هو يشد المزلاج ويفتح الباب فى حذر ..

مارت : اوه ! ألا ترون ال ..

الغريب : أى شىء تعنين ؟

مارت : من يحملون النعش ..

الغريب : لا أرى سوى العشب ونافورة الماء (**يعود للنظر الى داخل الحجرة**) لقد فتح الوالد باب الدار بعض الشىء .. ها هو ذا يتراجع كمن يحتفى بضيفه .. لقد رفع ذراعيه ليوصد الباب بعناية .. ها هو ذا جدك يدخل الحجرة ..

(يدنو الجمع الحاشد من النوافذ . تنهض مارت ومارى وتقبلان متعانقتين . يرى الشيخ وهو يتقدم الى وسط الحجرة . تقف الفتاتان كما تقف الوالدة بعد أن أرقدت الطفل فى المقعد الذى كانت جالسة عليه . فبدا للنظارة نائما فى الوسط ورأسه مائل قليلا .. تتقدم الوالدة للاقاة الشيخ وتمد له يدها ثم تسحبها قبل أن يجد الوقت الكافى لمصافحتها . تحاول كبرى الفتاتين أن تمضى بمعطف الزائر كما تقدم الصغرى له مقعدا للجلوس . بيد أن الشيخ يومىء ايماءة الرفض فيبتسم الوالد دهشا ويرتج على الشيخ فيتطلع صوب النوافذ)

الغريب : أراه لا يجسر على مصارحتهم ، فها هو يتطلع الينا (**لغط من الجموع**) الزموا الصمت !

(يبصر الشيخ وجوه القوم عند النوافذ فيشيح بوجهه عنهم سريعا ... وتلح صغرى الفتاتين عليه بالجلوس . فيجلس آخر الأمر ويمر بيمناه على وجهه عدة مرات)

الغريب : لقد جلس الشيخ ..

(يجلس بقية الموجودين فى الحجرة ويأخذ الوالد فى حديث طويل وأخيرا يفتح الشيخ فمه ويبدو كأن نبرة صوته تسترعى اسماع الحاضرين . فيحاول الوالد أن يقاطعه غير أن الشيخ يواصل حديثه . وشيئا فشيئا يلزم جميعهم الصمت ثم ترتعش الوالدة فجأة وتنهض)

مارت : أوشكت الام أن تفهم ما وقع ! (**تستدير جانبا وتخفى وجهها فى راحتها . لغط آخر يتصاعد من الجمع الحاشد ثم يتدافع البعض ويتصايح الأطفال وهم يلحون على أهلهم ليحملوهم على المناكب كى يشاهدوا ما يجرى**)

الغريب : الصمت ! الزموا الصمت ! لم يذكر الشيخ حتى الآن شيئا ..

(ترى الوالدة وهى تسأل الشيخ وقد ملأها الجزع فيفهمها الشيخ ببضع كلمات . وعلى حين بغتة ينهض الكل ويقتربون منه مستفسرين فيومىء برأسه ايماءة التوكيد)

الغريب : لقد صارحهم بالحقيقة دفعة واحدة !

أصوات : هل أنبأهم بالخبر ؟ أنبأهم بالخبر ؟

الغريب : لم أعد اسمع شيئا

(ينهض الشيخ أيضا دون أن يستدير ، يشير بأصبعه الى الباب فيندفع الوالد والوالدة والفتاتان نحو ذلك الباب ويفتحه الوالد بمشقة ، فى حين يحاول الشيخ أن يمنع الأم من الخروج)

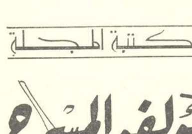
أصوات : ها هم يخرجون ! ها هم يخرجون !

(هرج كبير . يندفع الجميع الى الناحية الأخرى من الحديقة ويختفون ما عدا الغريب الذى بقى مطلا عند النوافذ . يفتح الباب أخيرا على مصراعيه ، وتخرج الأسرة جميعها فى آن واحد . لم نعد نرى سوى الحديقة بعشبها السندسى ونافورة الماء تحت ضوء القمر . بينما يرقد الطفل وسط الحجرة داخل المقعد . صمت طويل ثم ..)

الغريب : لم يستيقظ الطفل !

(يخرج هو الآخر)

ستار





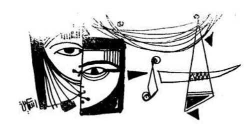
عرض وتلخيص : مرسى سعد الدين

Playwrights on Playwriting

EDITED BY **TOBY COLE**

WITH AN INTRODUCTION BY **JOHN GASSNER**

لم يكن اختيارى لهذا الكتاب لأنه أحد الكتب الهامة التى صدرت هذا العام وحسب ، وانما اخترته لأنه يعالج موضوعا هاما يشغل بالنا ، ومشكلة من المشاكل التى يعانيها مسرحنا الفتى بعد أن بدأ الآن يشق طريقه الى الازدهار والنماء بين وسائل التثقيف الأخرى . وهذه المشكلة هى الكتابة للمسرح ، أو كتابة الدراما التى تصلح لتقدم على المسرح . ومما يزيد من اهمية هذا الكتاب انه ليس رأى كاتب واحد فيما يجب أن يكون عليه التأليف المسرحى ، بل هو قطاف لآراء مجموعة من أشهر كتاب الدراما عن التأليف المسرحى من «ابسن» حتى « ايونسكو »



وينقسم الكتاب الى قسمين ، قسم عام يعرض الأفكار الأساسية لهؤلاء الكتاب عن التأليف المسرحى ، وقسم خاص يتحدث فيه هؤلاء الكتاب عن مسرحياتهم ، القسم الأول يقدم للقارىء المبادىء والمعتقدات التى يعتنقها سادة كتاب المسرح العالمى ، وفيها يتحدثون عن طبيعة المسرحية ، وعن الحركة وعن التمثيل ، عن مقومات المسرحية الناجحة، والقسم الثانى يضع هؤلاء الكتاب القارىء موضع ثقتهم ويسرون اليه بأسرار كتاباتهم وبأفكار مسرحياتهم .

وللكتاب مقدمة هى فى حد ذاتها تخطيط لتطور التأليف الدرامى ، وهى تعد بمثابة اعداد المسرح لما سيقدم بعد ذلك من آراء وأفكار .

لقد ظهر التأليف الدرامى الحديث ـ على حد قول كاتب المقدمة ـ فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، حين بدأ الصراع الذهنى ينعكس على المسرح وحين بدأ كتاب الدراما يتحولون الى متكهنين بالغيب ، فى ذلك الوقت بدأ الكتاب يبحثون عن طرائق يبتعدون بها عن الواقعية او يقتربون منها . فى ذلك الوقت كان النقد الأدبى فى ذروته ، وجعل النقاد يتحولون الى كتاب دراما ومخرجى دراما بل مديرى مسرح أيضا ، وترتب على ذلك أن تحول الكتاب الى نقاد . وكانت النتيجة ظهور نظريات متعددة عن مدلول « العرض المسرحى » ، نظريات صنعها أمثال « آبيا » ، و « كريج » ، و « أنطوان » و « ستانسلافسكى » ، وبدأت مرحلة من أخصب مراحل المسرح .

الحديث والمستحدث :

ويفرق جاسنر فى مقدمته بين ما أسماه بالمسرح الحديث modern والمسرح المستحدث modernistic فالمسرح الحديث هو الذى سعى وراء الواقعية فى المحتوى والأسلوب والشكل أما النوع الآخر فهو الذى كان يرمى الى الفن الشاعرى والوجدانى . بدأت المدرسة الأولى فى التخلص من كل ما هو رومانسى أو شبه واقعى حتى عام ١٨٧٠ ، أما المدرسة الأخرى فكان هدفها تحدى الواقعية وتغييرها واحلال نظريات أخرى محلها . ولكن الواقعيين لم يكن فى استطاعتهم القضاء على الرومانسية قضاء تاما ، وكذلك لم تستطع الدراما الرومانسية الجديدة neo romantic أو الرمزية symbolism أو التأثيرية impressionism أن تحل محل الدراما الواقعية . كل ما حدث ان هذه الأنواع كلها زاحمت بعضها البعض ثم تم بينها تزاوج استمر خلال القرن كله .

ولذلك فمن الخطأ أن نأخذ جانبا دون جانب آخر فى الحرب الايديولوجية فى الوقت الذى يقدم نفس الكاتب آراء متضاربة ، فبينما نجد ان «ماترلنك» ينادى بأن « ابسن » كاتب رمزى ممتاز ، نرى « شو » يمتدح الكاتب نفسه باعتباره اعظم مؤلف لمسرحيات الرأى drama of ideas ، ونجد أن الكاتب الايرلندى « سينج » يعتبر نفسه العدو اللدود « لابسن » و « زولا » فى الوقت الذى يحاول ان يخلق فى أيرلندة الأسلوب الواقعى الذى يميز هذين الكاتبين . و « أونيل » نراه يهاجم المذهب الطبيعى فى نفس الوقت الذى يؤلف فيه تراجيديات طبيعية مثل « الرغبة تحت أشجار الدردار «Desire under the Elms» أو « رحلة النهار الطويل فى الليل «Long Day's journey into night»

ان معظم كتاب المسرح المهمين لم يتحيزوا بصفة قاطعة لفلسفة أو لأسلوب معين فى المسرح ، وان كانوا احيانا يكتبون وكأنهم هم الذين وضعوا هذه الفلسفات والأساليب .

ويرى « جاسنر » أن الآراء العامة التى يبديها هؤلاء الكتاب بحماسة وعزم هى فى الواقع ابتعاد عن تقاليد معينة لم تعد لها قيمة ، ولذلك فاذا اردنا ان نخبر مدى قوة هذه الآراء فانه يتحتم علينا أن نتعرف أيضا على تلك التقاليد التى يرفضونها .

وتبدو لنا قوة الكتاب حين يتحدثون عن المشاكل والأسس التى واجهتهم لا كأصحاب نظريات وانما كخالقين . أن القوانين ليست الا نتاجا جانبيا للخلق ، وهو أساس الفن . ونحن حين نقرأ تعليقات كتاب الدراما فنحن لا نفعل هذا بحثا عن القوانين والأسس ، وانما نقرأها على أمل أن تلقى ضوءا على جهود الكاتب الشخصية وأن تمنعنا من أن نشعر ازاءها برد فعل معين مرسوم ، وحين نقرأ تعليقا لشو يقول فيه :

« ان المسرحية التى تعتمد على المناقشة هى مسرحية حديثة اما المسرحية التى لا تعكس الا موقفا عاطفيا فهى مسرحية بالية »

حين نقرأ هذا فنحن لا ننظر اليه كأساس عام ، وانما كدافع خاص .

ويعتقد « جاسنر » أن المؤلف الدرامى كثيرا ما يجهل ما حققه فى كتاباته ، بل لعله لا يعرف ما أراد تحقيقه ، وفى بعض الأحيان يجد الكاتب انه ابتعد كثيرا عما كان ينوى تحقيقه . ولكن هذا لا يعنى أن فهم الكاتب لما كتبه عديم القيمة فمعرفتنا لأن تشيكوف كتب مسرحية « بستان الكرز » على أنها كوميديا ، مهمة جدا فى فهمنا لهذه المسرحية وخاصة فى الترجمة ، حتى ولو كنا متأكدين أنه لم يكتب كوميديا ، ومقدمات « شو » مهمة حتى وان كانت لا تمت للمسرحيات التى تقدمها بصلة . فهى قد تعبر عن الجو الذهنى الذى ولدت فيه هذه المسرحيات .

خلق مسرح حديث

ويمثل كتاب المسرح الذين اختارتهم جامعة هذه المقالات مجموعة من المؤلفين الذين حاولوا خلق مسرح حديث ، وقد اخذت هذه المحاولات أشكالا عديدة ، أهمها التجارب الحديثة للتعبير عن جانب من جوانب الواقع ، وناحية من نواحى التجربة ، وعن الرؤيا والعقيدة . هذه هى الأسس الأولى فى أعمال « ابسن » مثلا حين طور الواقعية الحديثة . وفى أعمال « برخت » حين نادى بالواقعية المعارضة للطبيعية ، وهى تبدو أيضا فى التفاؤل الاجتماعى الذى ينعكس فى مسرحيات « شو » و « اوكازى » وفى « عدمية » مسرحيات « بكيت » و « ايونسكو »

لقد بدأ البحث عن حقيقة التجربة حين أعلن « ابسن » عام ١٨٧٤ :

« ان كل ما كتبته فى العشر السنوات الاخيرة قد عشته روحيا »

وينعكس ذلك أيضا فيما أعلنه « زولا » حين قال :

« انى فى انتظار شخص يستطيع أن يخلصنا من الشخصيات الخيالية ، من رموز الخير والشر التى ليس لها اية قيمة انسانية .. انى فى انتظار الوقت الذى يتخلص فيه الجميع من الاعيب الصنعة .. من الاشكل المحفوظة ومن الدموع ومن الضحكات المصطنعة »

ويرى « جاسنر » أن جميع الكتاب المستحدثين كانوا يحاولون دائما الاقتراب من المسرح ، حيث ينتمى جميع كتاب الدراما الحقيقيين ، « فجيرودو » و « أنويه » و « ايونسكو » و « وايلد » وغيرهم من كتاب القرن العشرين فهموا جميعا اهمية الحياة وسط المسرح . ان كتاب الدراما المستحدثين يكتبون للمسرح كخشبة وكفنية وكضوء ، وقد أدى هذا بدوره الى تقدم المسرح .

العقائد والأفكار

وبعد هذه المقدمة تبدأ البانوراما ، الشريط المتتابع لآراء الكتاب وعقائدهم وأفكارهم ، وجميع هذه الآراء ، كما يقول « جاسنر » بمثابة حوافز لنا تدفعنا الى معرفة الكاتب ، والاختلاف معه أو تأييده وبعض هذه الكتابات قد لا ينسجم مع ما كتبه هؤلاء المؤلفون انفسهم للمسرح، ولكنها تقدم بلاشك صورة لما يريده هؤلاء الكتاب . فابسن مثلا يتحدث عن طبيعة الشاعر ومهمته ، ويعتقد انها طبيعة كاتب المسرح . فمعنى ان يصبح المرء شاعرا هى أن يستطيع أن يرى بطريقة يمكن معها ان يجعل الجمهور يرى ما رآه الشاعر وبالطريقة نفسها التى رآه بها . ولكن ليس كل شئ يمكن رؤيته بهذه الطريقة ، فقط ما أمكن للشاعر أن يعيش فيه، وهنا يكمن سر الأدب الحديث ، انه انعكاس لتجارب عاشها الكاتب ، ويقول ابسن ان كل ما كتبه قد عاشه روحيا . ولكن ليس هناك شاعر فى استطاعته أن يعيش منعزلا ، ان ما يحيا فيه الشاعر يحيا فيه أيضا جميع مواطنيه ، واذا لم يكن هذا هو ما يحدث « فما الذى سيملأ الفجوة بين العقل المنتج والعقل المستقبل ؟ »

ويتساءل « ابسن » بعد ذلك عن هذا الذى عاش فيه فأوحى اليه بالكتابة ، ان ما الهمه هو شئ لا يبدو واضحا الا فى لحظات نادرة ، شئ عظيم وجميل . شئ أرفع من نفسه العادية ، وهو يريد أن يواجه هذا الشئ ويجعله جزءا منه . ولكن الالهام أتاه ايضا من شئ عكس هذا ، جاءه من ثنايا نفسه وطبيعته . وفى هذه الحالة كانت الكتابة بمثابة « حمام شعر بعده بأنه انظف، واصح ، واكثر حرية » ويعتقد « ابسن » أن ما من انسان يستطيع أن يتصور بطريقة شاعرية شيئا لم يعشه هو

بنفسه ، ومن منا لم يشعر من وقت الى آخر فى داخله بالتناقض بين الكلمة والفعل ، بين الارادة والواجب ، بين الحياة والنظريات بوجه عام .

الطبيعية على المسرح

أما زولا (١٨٤٠ – ١٩٠٢) فهو يعتقد أن العصر الذى عاش فيه كان يتجه نحو الطبيعية ، وقد استطاع هذا المذهب ان يؤثر على القصة وعلى الدراما ، وكان تأثيره على القصة قويا ، فى حين بدا تأثيره على الدراما فى الوضوح . لقد كان المسرح دائما معقلا للتقاليد ولكن اذا لم يتجاوب مع هذا الاتجاه الطبيعى فان مصيره بلا شك الى الأفول والانهيار .

فما معنى الطبيعية ، وما الذى يريده زولا ؟ ان زولا يريد شيئا بسيطا ، شيئا ..

« نراه فى بلزاك وفلوبير وجونكور ، وفى كتاب القصة الطبيعيين . انى فى انتظار من يضع على المسرح رجلا من لحم ودم ، رجلا مأخوذا من الواقع ، ويحلله علميا ويصفه بلا أدنى كذب انى فى انتظار بيئة تقرر طبيعة الشخصيات ، وفى انتظار شخصيات تسير تبعا لمنطق الأحداث .. انى فى انتظار الوقت الذى لا نجد فيه من يقص علينا قصصا خرافية ، ومن يفسد علينا تأثير الملاحظة الحقيقية عن طريق وضع أحداث رومانسية فى طريقنا تهدم الاجزاء الممتازة فى المسرحية .. انى فى انتظار عمل درامى خال من الخطابة والخطب الملكية والعواطف النبيلة .. انى انتظر الوقت الذى تصل فيه الطبيعية التى تنعكس فى القصة الى المسرح ، وحين يعود كتاب المسرح الى مصادر العلوم والفنون الحديثة ، والى دراسة الطبيعة ، والى تشريح الانسان والى تصوير الحياة بطريقة أكثر اصالة وقوة مما جرؤ أى فرد آخر حتى الآن »

ويفرق زولا بعد ذلك بين القصة والمسرحية ، فالقصة التى نقرؤها بمفردنا ، تختلف عن المسرحية التى تقدم لآلاف المتفرجين فى وقت واحد . ان كاتب القصة أمامه الزمان والمكان كما يحلو له ، وفى استطاعته التمتع بحريات كثيرة ، فى استطاعته ان يستغل مائة صفحة فى تحليل احدى شخصيات قصته ، وفى استطاعته ان يصف بالتفصيل الجو الذى يحيط بشخوصه ، وبمعنى آخر انه سيد الموقف والمسيطر على مصيره .. أما الكاتب المسرحى ، فعلى العكس من ذلك ، سجين اطار من الضروريات ، ولا يتحرك الا فى جو من الصعوبات . وأخيرا هناك الفرق بين القارىء المنعزل والجماهير ، فالقارىء المنعزل فى استطاعته ان يحتمل أى شىء وان يذهب الى حيث يقوده الكاتب حتى ولو أحس بالضيق ، أما الجمهور فهو ملىء بالرهبة والاحساسات التى ينبغى أن يعرفها الكاتب وان يحاول معالجتها . ولهذا السبب فان المسرح هو آخر قلعة للتقاليد ، ولهذا فان الحركة الطبيعية وجدت صعوبات عدة فى المسرح ، ولولا ذلك لكانت اثبت قدما على المسرح منها فى القصة .

ورغم هذه التقاليد فان زولا يرى ان المسرح لابد أن يتطور ، وانه لن يبقى ثابتا فى مكانه ، فكل شىء فى الوجود طبيعته التقدم . وتطور المسرح فى راى زولا ضرورة حتمية ، ولكن فى اى اتجاه ؟ .. هذا ما لم يستطع التنبؤ به ، بل ان الظروف الموجودة فى المسرح نفسه لا بد أن تتغير . فعلى الرغم من ان القصة الطويلة هى أدق أدوات التعبير فى عصر زولا ، الا أن المسرح لا يقل عنها اهمية . فالمسرح يمكن أن يصبح قوة فعالة للدعاية ، قوة لها تأثير مباشر على الجمهور ، لأن القصة يمكن قراءتها بجوار المدفأة ، على جلسات مختلفة ، وهى تحتاج الى صبر لتقبل التفاصيل غير المجدية ، بينما الدراما الطبيعية لا علاقة لها بذلك القارىء المنعزل وانما علاقتها بجمهور يريد الوضوح والسهولة والدقة .

ويبين زولا أهمية « المناظر » فى المسرحية ، والمناظر اكثر واقعية من الوصف الذى يستعمله كاتب القصة ، وعن طريق المناظر يمكن خلق الجو الطبيعى للمسرحية . ولا يقصد زولا بالمناظر ما هو داخل الحجرات فحسب ، بل الجو الخارجى أيضا فالطبيعية مهمة فى المسرح ، ويجب أن تقدم بطريقة دقيقة .

وحين يكتب زولا بهذه الطريقة ، وحين يفرق بين القصة والمسرحية ، ويبين مزايا المسرحية من حيث تأثيرها الجماعى ، يجب أن نذكر أن السينما لم تكن قد ظهرت الى الوجود اذ ذاك ، ولم يكن تأثير الفيلم الجماعى كأداة للدعاية قد وجد . ولا شك أن «زولا» لم يكن ليكتب بهذه الطريقة بعد اختراع السينما .

نصيحة الى كتاب المسرح

ويقدم تشيكوف مجموعة من النصائح لبعض كتاب المسرح الذين استشاروه فى مسرحياتهم ، واول هذه النصائح هى أن يكون الكاتب أصيلا وحاذقا ، ولكن فى الوقت نفسه يجب الا يخاف من الكشف عن حمقه ، فحرية التفكير أساسية فى الكتابة ، والمفكر المتحرر هو الذى لا يخاف من كتابة الحماقات . وينصح تشيكوف بعدم التزويق والتنميق ، وبأن يأخذ كل شىء طريقه الطبيعى ، ويؤكد ان الاختصار صنو الموهبة ..

« وتذكر دائما أن اعلان الحب وعدم اخلاص الأزواج والزوجات ودموع الارامل واليتامى ، كل هذه أشياء كتب عنها كثيرا فالموضوع يجب أن يكون جديدا ، ولكن ليس هناك أى داع لخلق

أسطورة . المهم هو أن الأب والأم يجب ان يتناولا الطعام ، أن الذباب ينقى الجو والمسرحيات تنقى الأخلاق »

ويناقش تشيكوف بعد ذلك الكاتب فى مسرحيته وينصحه بان يختار بطل المسرحية ، رجلا بلا أحزان

« فالشخص الذى بلا احزان يدخل فى زمرة اللامبالين ، وهؤلاء واحد من اثنين ، اما فيلسوف أو انانى . أما الانانى فيمكن معالجته بطريقة سلبية ، أما الفيلسوف فلابد من معالجته بطريقة ايجابية . وبالطبع هناك البلداء الذين لا يشعرون بأى ألم حتى ولو حرقتهم بالأسياخ المحمية ، هؤلاء لا يمكن مناقشتهم بالمرة . أما الشخص الذى لا يبالى بالحياة من حوله ولكنه يحتمل ضربات القضاء بشجاعة وصبر ، وينظر الى المستقبل بأمل ، مثل هذا الشخص حتى وان كان بلا أحزان فان مشكلته سهلة وواضحة . »

ويقدم تشيكوف للكاتب المسرحى نصيحة هامة :

« لا تقلق من ناحية المراجعة واعادة الكتابة . فكلما كان العمل رصينا كان أفضل .. فالشخصيات تستفيد من هذا والمسرحية لن تكون ذات قيمة لو جاءت شخصياتها كلها صورة منك . وابتعد عن اللغة المنمقة ، اللغة يجب ان تكون سهلة قوية .. ونصيحة أخرى .. اذهب الى المسرح من فترة الى أخرى وراقب خشبة المسرح وقارن ، فهذا شىء هام جدا . الفصل الأول قد يطول ساعة كاملة ، ولكن بقية الفصول يجب الا تستمر أكثر من عشرين دقيقة . واساس المسرحية هو الفصل الثالث ولكن لا يجب أن تكون الذروة قوية لدرجة تقتل معها الفصل الأول »

ويتحدث تشيكوف عن المسرح الشعبى فيقول :

« أما بخصوص المسرح الشعبى والأدب الشعبى وكل هذا الهراء ، حلوى للشعب ، فانى أقول يجب الا ننزل من جوجول للشعب . بل لنرفع الشعب الى مستوى جوجول . »

اللغة ، والشخصية ، والتكوين

والمبدأ الاساسى لحركة المسرح الأيرلندى تحت قيادة «وليام بتلر ييتس» هو « أعط الشعب ما هو رفيع حتى يصير شعبا » ويعد ييتس صاحب برنامج خاص للنهوض بالمسرح ، والفرض الاساسى لحركته كان خلق مسرح شعرى ، ولكن التأثير غير المباشر لهذه الحركة كان أقوى من تأثيرها المباشر ، فحقيقة أن ييتس قدم مسرحية شعرية أو اثنتين ، ولكن حركته كانت السبب فى ظهور « سنج » و «أوكازى» وهما من أحسن كتاب المسرح النثرى . كان « ييتس » يريد احياء الدراما الرومانسية ، ولكنه لم ينجح الا فى اظهار كتاب واقعيين كتبوا عن الفلاحين وحياتهم ، وكان نجاح مسرح « الآبى » وقفا على هذه الروايات . كان «ييتس» يؤمن بالمسرحية الأدبية ، ويقول ان المسرحيات يجب ان تكون ادبا أو مكتوبة بروح الأدب على العكس من زولا ، فهو يقول ان المسرح الحديث مات لأن الكتاب يفكرون فى المتفرجين بدلا من التفكير فى موضوع المسرحية

« ان الكاتب القديم كان يرى أبطاله وهم يتحركون أمامه وهم يحيون حياة لم يحاول السيطرة عليها . كان الاشخاص يؤثرون على بعضهم البعض وكانت المسرحية درامية لا لأن الكاتب كان يجرى خلف المواقف الدرامية ولكن لأن ارادة الشخوص أثرت على بعضها كما أثرت العواطف المتباينة . ثم بدأ الخيال فى الهبوط ، وبدا الكاتب أقل حياة ، وبدأ يبحث عن المساعدات الخارجية والمواقف المعادة وحيل المسرح التى جربت مرة بعد الاخرى . ولم يعد لأشخاصه صفات خاصة ولكنه يعرف ان فى استطاعته الاعتماد على الأحداث »

ويتحدث ييتس عن لغة المسرحية وهى لغة حية تنبع من الشعب، لغة لم تمسسها يد التشويه بعد ، أو كما يقول ييتس : « لغة لم يفسدها المدرس أو الجريدة » . من الصعب أن تكون لغة ميتة أو فى طريقها الى الفساد ، فهى وسيلة التعبير عن أفكار نبيلة فى المسرحية ويعتقد ييتس ان اللغة الوحيدة التى لم تمس بسوء بعد هى لغة الشاعر ولغة الفقراء ويرى ييتس أن علاقة الكلمات بالاحساسات كعلاقة اللحم بجمال الانسان ، كلاهما أساسى الآخر ويقول ييتس : « لقد قال أحدهم ان الدول تبدأ بالشعر وتنتهى بالجبر ، ولكن العواطف كانت دائما ترفض أن تعبر عن نفسها فى تعبيرات جبرية »

التراجيديا فى الحياة اليومية

اما ماترلنك الكاتب البلجيكى الرمزى فقد كان يعتقد فى المسرحية الثابتة التى تعتمد على الحركة الداخلية . وقد عبر عن ذلك فى مقال كتبه عام ١٨٩٦ بعنوان « التراجيديا فى الحياة اليومية » ولكن ماترلنك عاد بعد ذلك فعدل من رأيه هذا بل كتب مسرحيات تعتمد على الحركة . وكان ماترلنك يعبر فى الواقع عن احساس عام من عدم الرضى على المحاولات السائدة فى ذلك العصر لكتابة مسرحيات ذات تكوين كامل . ويقول ماترلنك فى مقاله :

« حين أذهب الى المسرح أشعر وكأنى أقضى بضع ساعات مع جدودى الذين نظروا الى الحياة باعتبارها شيئا بدائيا جافا قاسيا . ولكنى لا اشاركهم ذلك الفهم . انى اشاهد زوجا يقتل زوجته ، وامرأة تسم حبيبها ، وابنا ينتقم لوالده ، وأبا يقتل أولاده وأولادا يقتلون اباءهم ، أرى ملوكا يغتالون ، وعذارى يعتدى عليهن ، ومواطنين فى السجون ، وبمعنى اخر أشاهد كل ما هو تقليدى ، ولكنه مع الأسف سطحى ومادى : دماء ودموع سطحية وموت ! فما الذى يمكننى أن أتعلمه من مخلوقات ذات آراء متحجرة ، مخلوقات لا تريد الحياة لان هناك منافسا لها

كنت آمل أن أرى حدثا مستمدا من الحياة ، وقد رجعوا به الى مصدره والى سره الأصلى . لقد ذهبت الى المسرح معتقدا أن جمال حياتى اليومية البسيطة وعظمتها وجوها ستنكشف أمامى ، وأنى سأعرف الوجود الذى لا أعرفه ، سأعرف القوة والله الموجود معى فى حجرتى . كنت أبحث عن احدى لحظات الحياة العليا ، فكان كل ما شاهدته رجلا يخبرنى بأسلوب ممل وبتطويل انه يشعر بالغيرة ويشرح لى لماذا قتل . »

ويشرح ماترلنك بعد ذلك رأيه الخاص فى الحركة الداخلية ، فيقول انه من الخطأ القول بأن التراجيديا تعتمد على الحركة ، فالتراجيديات

المشهورة خالية من اية حركة ، « انتيجون » ، و « الكترا » ، و « اوديب » و « بيرينيس » ومعظم تراجيديات « آخيلوس » خالية من الحركة . ان هذه التراجيديات لا تحتوى الا على حياة بلا حركة .. هناك طبعا الحركة النفسية . ان التراجيديا تعتمد على جمال الكلمات ، ولا يقصد ماترلنك بذلك جمال كلمات الحوار الذى يعبر عن الحركة ، بل يقول :

« بجوار الحوار الأساسى لابد وان تجد حوارا آخر يبدو سطحيا ولكن اذا اختبرته بدقة فستجد أنه الحوار الوحيد الذى تنصت اليه الروح بعمق ، فهنا فقط يوجه الحديث الى الروح . وستجد أيضا أن قيمة هذا الحوار هى التىتقرر قيمة المسرحية نفسها .. بل يمكن أن نؤكد أيضا أن القصيدةالشعرية تقترب من الجمال والصدق لانها لا تستعمل الكلمات التى تعبر عن الحركة . وهى فى هذا انما تقترب من الحياة الحقيقية »

عناصر المسرحية

ويأتى جالزورثى الكاتب الواقعى ليقدم لنا بعض الأسس التى تبدو مخالفة تماما لماترلنك . ونلاحظ من هذه المقالات المختلفة السرعة الشديدة التى كان المسرح الحديث يتطور بها .

يعتقد جالزورثى ان بناء الدراما لابد وان يهدف الى اقامة مسلة من المعانى ، وكل مجموعة من الحياة لها اخلاقياتها الخاصة بها ، ومهمة كاتب الدراما هى وضع هذه المجموعة بأسلوب تبدو معه هذه الاخلاقيات واضحة ظاهرة . وامام كاتب الدراما ثلاث وسائل : الأولى أن يضع أمام الجمهور الآراء التى يرسم بها الجمهور حياته والتى يعتقد فيها . وهذه هى انجح الطرق واكثرها انتشارا ، وهى تضمن للكاتب نجاحه . اما الطريقة الثانية فهى ان يضع أمام الجمهور الآراء التى يرسم بها هو حياته والنظرياتالتى يعتقد فيها وبخاصة اذاكانتمعارضة لآراء الجمهور ، وعليه ان يضعها بطريقة تجعل الجمهور يزدردها كما يزدرد مسحوقا فى ملعقة مليئة بالمربى . وهناك طريقة ثالثة وهى الا يضعأمام الجمهور اية آراء أو نظريات جاهزة بل يضع اماه ظاهرة الحياة ، بعد ان تعرضت لعملية اختيار وتجميع دون ان تتعرض لأىتأثر بوجهة نظر الكاتب نفسه . وعلى الكاتب ان يعبر عن هذا بلا خوف ولا تحيز ، تاركا الجمهور يخرجبآرائهالخاصة ، وتحتاج هذه الطريقة الى نسبة من « البعد » ، من جانب الكاتب

ويحلل جالزورثى بعد ذلك بعض العناصر الأساسية فى المسرحية واولها « العقدة » والعقدة الماهرة فى رايه هى :

« ذلك البناء الأكيد الذى يصعد ببطء نتيجة لتأثير الظروف على الانفعالات ، والانفعالات على الظروف وذلك فى داخل فكرة معينة . والانسان هو أحسن عقدة موجودة »

فهو عضوى ، وهكذا يجب ان تكون المسرحية الناجحة . ولكن شخوص المسرحية لا يجب ان يكونوا وقفا على العقدة ، فالكاتب الذى يعلق شخصياته بالعقدة المسرحية ، بدلا من تعليق العقدة بالشخصيات يعد فاشلا فى مهمته .

وبعد الحبكة يأتى الحوار ، والحوار الجيد نادر فى المسرحية لأن كتابته صعبة ، وهى صعبة لأنها تحتاج لا الى معرفة ما يهم وما يثير فحسب ، ولكن الى احساس دقيق يجعل الكاتب يشعر حين تتحدث شخصياته بما لا يجب ان يتحدثوا به . ان فن كتابة الحوار المسرحى من الصعوبة بمكان ، فن لا يعطى لنفسه اية حرية فى التصرف الا فى حدود الشخصيات ، ويتجنب استعمال «النكت» منفصلة عن شخصيات المسرحية . ويجب ان يكون الحوار من البداية الى النهاية واضحا نقيا وسويا ، يبنى من كلمة الى اخرى الانسجام النهائى للمسرحية . ولكن الحوار الجيد هو فىنفس الوقتحركة روحية ثم تأتى بعد ذلك الشخصيات ، ويقول جالزورثى :

« اعتن بالشخصيات وعندئذ ستعتنى الحركة والحوار بنفسيهما . ان أهم نصيحة للكاتب هى ان يضع شخصياته فى داخل اطار الفكرة العامة للمسرحية ، ثم يتركها تحيا حياتها الخاصة . »

كيف نكتب مسرحية ناجحة

ويلخص برنارد شو طريقة كتابة مسرحية ناجحة فى نقط بسيطة ، اولها العثور على فكرة تصلح لموقف درامى . وقد تبدو هذه الفكرة جديدةولكنها فى الواقع قديمة قدم الجبال ولكن هذا لا يهم ، فهناك دائما فكرة الرجل البرىء الذى يتهم بسبب ظروف الجريمة . فاذا كان الشخص امرأةفالجريمة هىالزنا واذاكانضابطا شابافالجريمةهىبيعالمعلومات الى العدو وهكذا . ويرى شو أن الكوميديا أصعب من التراجيديا ، فهى تحتاج الى روح الفكاهة والى الكثير من الحركة ، ولكن العملية واحدة وهى خلق سوء تفاهم . وبعد أن تتم هذه العملية يمكن تحديد ذروتها فى نهاية الفصل قبل الاخير ، وهو المكان الذى تبدأ فيه عملية صناعة المسرحية . والفصل الأول عبارة عن عملية تقديم الشخصيات الى النظارة بعد شرح طبيعتهم عن طريق الخدم والمحامينغالبا . اما الفصل الأخير فمهمته شرحسوء التفاهم واخراج الجمهور من المسرح بأحسن طريقة

ومهمة كاتب المسرحية هى شرح الحياة ، فالحياة كما تبدو لنا كل يوم هى فى الواقع فوضى ظاهرة من الأحداث . ومن الصعب معرفة الحياة من مجرد مراقبتها ، تماما كما يصعب معرفة المشاكل العامة من مشاهدة صور مظاهرات عامة

الكاتب المسرحى وعصره

أما جان جيرودو (١٨٨٢ - ١٩٤٤) فهو مثال للكتاب الذين حاولوا الهروب من الواقعية ومن واقع الحياة اليومية ، ولكنه وجد نفسه فى النهاية مضطرا الى استعمالها فى مسرحياته على الرغم من جو السحر الذى يسودها . وجيرودو من هؤلاء الذين يصفهم جاسنر بالمعاصرة ، اى من هؤلاء الذين حاولوا خلق المسرح فى داخل المسرح وعلى خشبته ، وفى هذا المقال يحلل جيرودو علاقة المؤلف بشخصيات مسرحيته ، وهو موقف يثير الحزن والضحك فى نفس الوقت . فالشخصية المسرحية قبل ان يتفحصها ممثل على خشبة المسرح تبدو لمؤلفها وديعة خجولة تأتمر بأمره ، بل انها تبدو جزءا منه ، ولكن ما ان تظهر هذه الشخصية على المسرح حتى تبدو له غريبة عنه لا تأبه به ، والممثل الذى يقدم هذه الشخصية لأول مرة يعد أول تاسع فى مجموعة طويلة تبعد الشخصية اكثر فاكثر بين المؤلف حتى تهرب منه فى النهاية .

والواقع ان هذا صحيح بالنسبة للمسرحية بأكملها . فمن المرة الأولى التى تقدم فيها تصبح ملكا للممثل ، ويصبح المؤلف كشبح يسير خلف الكواليس . وبعد العرض المائة للمسرحية تصير ملكا للجمهور نفسه ، وبخاصة اذا كانت مسرحية ناجحة . والمسرحية الوحيدة التى تبقى ملكا للمؤلف هى المسرحية الرديئة .

أما القانون الثانى وهو متصل بالأول فهو يشرح موقف الكاتب تجاه عصره وأحداثه والدور الذى يلعبه فيه . ودور الكاتب هام هنا ، فهو فى الواقع المحور الذى تدور حوله المسرحية . والمسرح يشبه الى حد كبير الطقوس الدينية ، ولهذا فقد كانت المسرحيات تقدم فى العصور الماضية أمام الكنائس . ان كتاب المسرح هم أصوات عصورهم « فكلدرون » هو رمز الانسانية فى ظمئها للخلود ، و«كورنى» رمز لهيبة الانسانية ، وراسين لضعفها ، وشكسبير لتذوقها للحياة ، وكالدويل لحالة الانسانية وهى تعانى الاحساس بالاثم والرغبة فى الخلاص ، وجوته يمثل انسانيتها ، وكليست حيويتها .

تكوين المسرح

ويشرح برتولد برخت تكوين المسرح ، فالمسرح هو احياء إحداث وقعت فعلا ، او مخترعة ، بين أفراد من بنى البشر وذلك بغرض الترويح . ويرى برخت ان مهمة المسرح منذ البداية هى الترويح، ولا ينبغى ان نحول المسرح الى اداة للتعليم والارشاد ، وارسطو لم يتطلب من التراجيديا اكثر من هذا .

وطبيعة الترويح هذه تختلف من عصر الى آخر تبعا للظروف التى يعيش الشعب فى ظلها ، وما كان يصلح للترويح عند الأغريق قد لايصلح عند الرومان أو الفرنسيين او الانجليز فى عصر الملكة اليزابيث . والمسرح اذا اراد ان ينجح الآن يجب ان يكون واقعيا . وهو من انجح وسائل التعليم والاتصال الجماهيرى ، والشعب يجب ان يرى مشاكله على المسرح ، ويجد ترويحا وتسلية فى حل هذه المشاكل وسيشعر بالغضب للمظلوم والاحترام نحو الذين يحترمون الانسانية . ومعنى هذا ان الجمهور سيجد مبادئه الخلقية منعكسة على خشبة المسرح .

ويحلل برخت العلاقة بين المجتمع وافراده فيقول : ان المسرح كما نعرفه يبين تكوين المجتمع (كما يبدو على خشبة المسرح) وهو غير قادر على ان يتأثر بالمجتمع نفسه (كما يبدو من صالة المتفرجين) ولذلك يجب ان نبحث عن شكل آخر .

ويرى برخت ان كل شىء متوقف على القصة فهى قلب المسرح . فما يحدث بين الناس هو الذى يعطيهم مادة الحديث والمناقشة ، ومهمة المسرح الأساسية هى عرض القصة وتوصيلها الى الجمهور ، ولا يعنى هذا ان كل شىء متوقف على الممثل وان كان لابد من اعتباره فى كل ما يحدث . ان القصة تقدم وتوضح عن طريق المسرح كمجموعة . فالممثلون ومصممو المسرح وصانعو الملابس ومصممو الحركة يوحدون جميعا فنونهم فى عملية واحدة مشتركة بدون ان يضحوا باستقلالهم أو فرديتهم .

عودة التراجيديا

ويتحدث سارتر عما يسميه «عودة التراجيديا» واعادة « ولادة المسرحية الفلسفية » وذلك بمناسبة عرض مسرحية أنويه « انتيجون » ، ويقول سارتر ان هاتين الصفتين يجب رفضهما فالتراجيديا ظاهرة تاريخية ازدهرت ما بين القرن السادس عشر والقرن الثامن عشر ، « ونحن لا نشعر بالرغبة فى اعادتها مرة اخرى الى الحياة، ولا نشعر بالرغبة فى انتاج مسرحيات فلسفية ولكن هناك بعض

الحقيقة فى هاتين التسميتين . فاولا نحن لا نهتم بالتجديد بقدر اهتمامنا بالعودة الى التقاليد ، كما إنه من الصحيح ايضا ان المشاكل التى نريد معالجتها الآن فى المسرح تختلف تماما عن مشاكل ما قبل عام ١٩٤٠ . فالمسرح كما بدا مدلوله فى الفترة ما بين الحربين هو مسرح شخصيات . ان مهمة المسرح الأولى فى تلك الفترة هى تحليل الشخصيات ، والمواقف لم تخترع الا لاظهار الشخصيات . وكانت انجح مسرحيات تلك الفترة دراسات سيكولوجية لجبان وكاذب ومخادع . واذا طبقنا هذه الأسس على « أنتيجون » لوجدنا انها ليست شخصية بالمرة كما انها ليست مجرد وسيلة لاظهار عاطفة تتمو وفق خطوط معينة . انها تمثل الارادة العارية والاختيار الحر ، وفى « انتيجون » لا توجد تفرقة بين العاطفة والفعل . ان كتاب فرنسا الشبان لا يعتقدون بوجود « طبيعة انسانية » جاهزة تتغير تحت ضغط ظروف معينة . انهم لا يعتقدون أن الانسان تصيبه عاطفة أساسها الوراثة والجو والمواقف . ان الانسان عندهم ليس : حيوانا مفكرا ، او حيوانا اجتماعيا ، ولكنه انسان حر عليه ان يختار وجوده حين يواجهه موقف معين . انه يواجه ضرورة الاختيار بين العمل أو الموت ..

ويقول سارتر انه يريد بدلا من مسرح الشخصيات مسرح المواقف ، ومهمة الكاتب المسرحى يجب أن تكون استكشاف المواقف الأكثر شيوعا بين بنى الانسان ، والتى تحدث على الاقل مرة واحدة فى غالبية حياة الأفراد . ويرى سارتر أن المسرح الجديد بعد عن المسرح الواقعى ، لأن « الواقعية » قدمت مسرحيات أساسها الهزيمة وعدم الاكتراث ، كانت تفضل دائما أن تظهر الانسان وكيف يتعرض للقوى الخارجية وينهار تحت ضرباتها ، وكيف تقضى عليه هذه القوى قطعة قطعة ، حتى يتحول فى النهاية الى طاحون هواء تحركها الرياح كيفما يحلو لها .

ولكننا ننادى بالواقعية الحقيقية لاننا نعرف انه من المستحيل فى الحياة اليومية أن نفرق بين الحقيقة والصواب ، بين الواقعى والمثالى ، بين علم النفس والاخلاق

ان مسرحنا لا يؤيد ايةنظرية معينة ، ووحيه لا يأتى من أفكار مسبقة ، وكل ما يريده مسرحنا هو ان يستكشف حالة الانسان فى مجموعه ، وان يقدم الى الإنسان المعاصر صورة من نفسه . ومشاكله وآماله ونضاله . ونحن نعتقد أن مسرحنا يخون رسالته لو انه قدم شخصيات فردية ، حتى ولو كانت ذات طابع عالمى مثل « البخيل » ، و « عدو البشرية » ، و « الزوج المخدوع » ، لأنه لو كان للمسرح أن يخاطب الجماهير فعليه أن يتحدث عن المشاكل العامة للجماهير .

ويتحدث سارتر بعد ذلك عن أسلوب المسرحية فيقول « ان من مشاكل كتاب المسرح المعاصر البحث عن أسلوب للحوار يكون غاية فى البساطة ، ويتكون من كلمات على شفاه الجميع ولكن فى نفس الوقت يحتفظ بكرامة لساننا الأصيل ، ولذلك فنحن لا نستعمل فى مسرحياتنا الكلمات المحفوظة المنمقة »

الشعر فى المسرحية

ولقد كان للشعر دور كبير فى المسرح المعاصر ، وهذا الكتاب لا ينسى هؤلاء المؤلفين الذين استعملوه كوسيلة التوصيل . وكما يقول الكاتب المسرحى كريستوفر فراى :

« ليس هنك من سبب يحدونا الى تحديد نوع واحد من أنواع التوصيل ، بل ان هناك من يعتقد أن المسرحية النثرية والمسرحية الشعرية متضادتان ، ويبدو أن هناك ثمة تفرقةعنصرية فى هذا الامر . ان هذا التنافس هراء ، فالشعر والنثر يكملان بعضها البعض .. »

ويشرح فراى السبب فى عدم تقبل البعض للشعر فيقول :

« لعل السبب هو أن المسرح يعتمد على الحركة بينما المسرحية الشعرية تؤكد اهمية الكلمات ، فعندما نذهب الى المسرح فلكى نشاهد قصة حياة نعيش وسط صراعها فترة مركزة من الزمن . ونحن لا نذهب هناك لكى ننصت الى مناقشات ، بل لنرى الشخصيات تعيش . ولكنا نعرف ان الكلمات والحركة ليست منفصلة عن بعضها ، بل ان الواحدة تشرح الأخرى ولا يمكن استكشاف المغزى الحقيقى للحركة الا عن طريق الكلمات .. وقد توافقنى على أن الكلمات تعطى الحركة معناها ، ولكنك ستتساءل مرة أخرى « لم الشعر ؟ » لم هذه الاوزان والقوافى؟ » لم هذا التقسيم غير الطبيعى للابيات ؟ » ..

ويرد فراى قائلا ان الشعر فى المسرحية هو حركة الانصات ، وكلما كانت الكلمات موسيقية كلما سهل الانصات ، والتلاعب الذى يتم بين حروف الحركة لا شك يساعد على هذه العملية . ويرى فراى أن الطبيعة الانسانية مزيج من التجارب النثرية والشعرية ، وأن الانسان يضع قدما فى كل من هذين الجانبين .

عنصر التوقيت

ويأتى بعد ذلك جون أوزبورن ، ذلك الكاتب الشاب الذى لم يبلغ الثلاثين من عمره وان كان قد استطاع أن يثير « بغضبه » نقدا أكثر من اى كاتب معاصر آخر . يقول أوزبورن ان الخوف يملأ قلبه

كلما جلس ليخط سطرا واحدا من النثر العادى ، وهو يعتقد أن الكتابة للمسرح اسهل بكثير من كتابة المقال ، والسبب فى رأيه هو ان الكتابة للمسرح قد تحقق انتصارات صغيرة ، فمن منظر الى آخـــر ، ومن فصل الى فصل يستطيع الكاتب المسرحى أن يحقق نجاحا فى نواح معينة ، فى الحوار او فى الحركة أو فى الشخصيات وان كانت المسرحية نفسها قد تبوء بالفشل ، فهناك مسرحيات فاشلة بها مناظر ناجحة، بينما فى النثر العادى ليس هناك الا فشل أو نجاح. ويعتقد أوزبورن ان من مهام الـكاتب المسرحى أن يبقى الجمهور فى مقعده ويسليه لمدة ساعتين ويؤكد أوزبورن اهمية « التوقيت » فى الكتابة المسرحية . والتوقيت مشكلة فنية بل انه المشـكلة الأولى للمسرح . ويمكن تعـــلم التوقيت ، ولكن لا يمكن تعليمه ، بل يجب ان يشـــعر به الكاتب . ويريد أوزبورن كـكاتب مسرحى « أن يدفع الناس الى الاحساس وأن يعطيهم دروسا فى الشعور وسيأتى التفكير بعد ذلك » . ويقول أوزبورن انـــه كاتب اشتراكى ويشرح اشتراكيته فيقول :

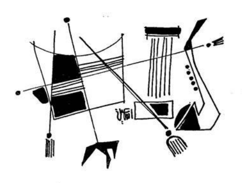
« انها فكرة تجريبية وليست عقيدة ثابتة ، انها موقف تجاه الحقيقة والحرية ، انها الطريقة التى يجب ان يعيش بها الناس ويعاملوا بها بعضهم البعض . أما التعريفات الفردية للاشتراكية فغير مهمة .. ان ما فى استطاعتى ان اقدمه ككاتب الى المجتمع الاشتراكى هو أن ابين هذه القيم فى الشكل الذى استـــعمله ، وليس أن اكتشف أحسن الطرق لتحقيق هذه القيم . »

نقطة البـــداية

وينتهى هذا القسم بيوجين يونسكو الذى اثار ضجة اخيرة بمسرحياته الرمزية . ويحاول يونسكو فى هذا المقال أن يشرح فلسفته فى المسرح فيقول ان جميع مسرحياته تستمد أصـــولها من حالتين من الوعى ، احيانا تتغلب واحدة على الأخرى ، وأحيانا تتصل الحالتان ، وهاتان الحالتان هما الاحساس بالفناء والخلود ، بالفضاء والوجود ، بشفافية العالم وغموضه ، بالضوء والظلام وجميعنا نمـــر بهـــذه المراحل ، فنشعر احيـــانا اننا نعيش فى عالم من الأحلام وان الجدران لم تعد صلبة وان فى استطاعتنا ان نرى خلال كل ما حولنا ، أن ننظر الى عالم من الضوء واللون ، فى مثل هذه الفترات نشعر ان الحياة كلها ، وان تاريخ العالم قد أصبح بلا فائدة . هذه هى المرحلة الأولى لرؤيانا واذا فشلنا فى التقـــدم من هذه المرحلة فاننا نشعر بالعـــذاب وبنوع من الدوار . ولكن هذا الاحساس نفسه قد يخلق فى الكاتب شعورا بالتحرر ، وبأن فى اســـتطاعته أن يفعل اى شىء باللغة وبالناس . وهذا النوع من الوعى نادر جدا ، بل ان الاحساس المضاد هو السائد، فيتحول ما هو مضىء الى شىء ثقيـــل ، ويصير الشفاف معتما ، ويعم العالم شعور بالثقل والحزن ويبدو وكأن حائطا قد اقيم بيننا وبين رؤيانا .

« واشعر حينئذ ان قوى ثقيلة قد طغت على ، وأن معركتى مع هذه القوى ليست الا معركة خاسرة . تلك كانت نقطة البدايـة فى مسرحياتى .. ولكنى لم أتوقف عن النضال ، وسلاحى فيه هو الفكاهة ففيها أجد تحررى وخلاصى »

ويأتى بعد ذلك القسم الثانى من الكتاب ، حيث يحلل كل كاتب احدى مسرحياته فيحلـــل أبسن « بيت الدمية » و « سترندبرج » « مس جـولى » و « تشـــيكوف » « ايفانوف » و « بيراندللو » : « شخصيات تبحث عن مؤلف » . ولعلنا نعـــود لتلخيص هذا القسم فى مناسبة أخرى .

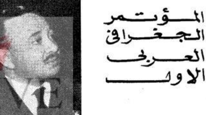


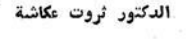


اختفى هـــذا البـــاب فى الشهر الماضى نظرا لزحمة المواد وارتباطها بمناسبات ثقافية هامة ، لذلك رأينا أن نقدم فى هذا العـــدد تعريفا بأهم الندوات والمحاضرات التى جرت خلال الشهرين الماضيين .

تقدمها : نجاة شاهين

المؤتمر الجغرافى العربى الاول




الدكتور ثروت عكاشة

فى يوم السبت ٢٧ يناير سنة ١٩٦٢ ، استهل المؤتمـــر الجغـــرافى العـــربى الاول أعماله تحت رئاسة الـــدكتور ثروت عكاشـــة ، وزير الثقـــافة والارشاد القومى ، ورئيس المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية .

وقد اشترك فى المؤتمر عشرة ممثلين لجامعة الدول العربية ويرأس وفـــدها السيد عارف ظاهر مدير الادارة الاقتصادية ، والجمهـــورية التونســـية تحت رئاسة السيد عبد الرحمن ذويب والســـودان ويمثـــله السيد مصطفى الحاج أبا يزيد أستاذ الجغـــرافيا بمدرسة الخرطوم الثانوية ، ولبنان ويرأس وفدها السيد الدكتور عبد الـــرءوف فضـــل الله ، والمغرب ورئيســـه السيد محمـــد النـــاصرى ، والكويت ويمثله السيد سليمان الماجد شـــاهين ، وكان ممثل وفد الحكومة المؤقتـــة للجمهورية الجزائرية هو السيد أحمد توفيق المدنى ، ورأس وفد مؤسسة اليونسكو السيد بينيت أى جوائيا رئيس قسم العلوم الاجتماعية بمركز التعاون العلمى لليونسكو بالشرق الاوسط بالقاهرة ، والدكتور سليمان حزين رئيس وفد الجمهورية العربية .

افتتح المؤتمر بكلمة الدكتور ثروت عكاشة وقد رحب فيها بوفود الدول العـــربية المشتركة فى المؤتمـــر ، وأشاد بدور الجغرافيا فى مشروعات التنميـــة فى البلاد العربية . جاء فيها « انى لأشعر أنه بفضل جهـــودكم سيكون هذا المؤتمر نقطـــة تحـــول هامة فى تاريخ الدراسات التى ينعقد من أجلها ، فقـــد كان علم الجغرافيا حتى وقت قريب مجـــرد دراسة لتضاريس البلاد وحدودها ونبـــاتها كعوامل منفصلة عن حياة الانسان ، على أن التطـــور قد أظهر دور الانسان فى الحياة ، فاتجهت المعارف جميعا الى خدمته ، واتجهت العلوم الى تحقيق أكبر قدر من الرفاهية له . وكان لابد لعـــلم الجغرافيا أن يســـاير هذا التطور فصارت منذ عهد غير بعيد لدراسة البلاد والطبيعة وللانسان جميعا .

وقد أعطى التقدم العلمى للجغرافيا أهمية خاصة حتى ليمكن أن ترتكز عليها كثير من العلوم الاخرى ، وأن جدول أعمـــال هذا المؤتمر ليؤكد مدى ارتباط الجغرافيا بحياة البلاد ، ونموها الاقتصادى وتقدمها العمرانى ، وفى الجمهورية العربية تعتمـــد مشروعاتنا اعتمادا كبيرا على علم الجغرافيا ، فحينما فـــكرت الـــدولة فى تنمية مصادر ثروات البلاد استعانت بالجغرافيا ، وحين بدأت المشروعـــات الخاصـــة بتنميـــة الصحارى كانت الجغرافيا هى الاســـاس الذى بدأت منه ، والآن ، وقد بدأت المرحلة التنفيذية فى مشروع الســـد العالى تستعين الدولة بالجغرافيا لتعرف منها الى أى مدى يمكن الاستفادة من القوى التى سيوفرها السد العالى .

واستطرد قائلا ، ان مشكلات العـــالم الخاصة بالغـــذاء والسكان والمواد الأولية اللازمة للعالم ومصادر الطاقة والمواصلات، كل هذه مشكلات تهمنا باعتبارنا وحدة هامة فى خريطة العالم ، وعن طريق دراسة هذه المشكلة نبتت فكرة التعاون الـــدولى فى جميع المجالات .

ولعل هذا يوضح أهمية موضوع تعريب المصطلحات الجغرافية الواردة فى جـــدول أعمـــال المؤتمـــر ، وهى مهمـــة حيوية وأساسية للتقدم العلمى بالنسبة لنا نحن العرب .. »

وتحدث بعد ذلك الدكتـــور سليمان حزين عن الدور الذى أسهم به العـــرب فى الدراسات الجغرافية فقال : لقد شارك العـــرب فى ابراز مكانة هذا العلم وشاركوا فى البحث عن الحقائق والحق فى وقت واحد .

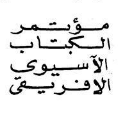
هؤلاء جميعا هم تراث المعرفة الانسانية ، ولكن عندما نسى العـــرب مكانة الجغرافيا من العلم انتقل نطاق المعرفة الى غير بلادنا ، الى الغـــرب ، وعندما بدأ الباحثون فى أوربا فى بحث حيـــاة الانسان نســـوا أن العرب كانوا قد سبقوهم من قبل ، واعتبروا لأنفسهم السبق فى هذا الميدان .

ان القـــاعة التى يجتمع فيها اليوم المؤتمر الجغرافى الأول بنيت عام ١٩٢٥ لتكون مقرا لأول مؤتمر جغرافى دولى ، ولم

يكن يمثل العرب فى هذا المؤتمر غير ثلاثة أو أربعة ، ولكن الآن تغيرت الأمور ، وبدأ العرب يكتشفون أنفسهم من جديد ، وكان طبيعيا أن تبرز للجغرفيا مكانتها وصورتها ·

ولهذا فان هذا المؤتمر عقد لا لمناقشة وجهات نظر معينة فى وطن صغير ، وانما ليبرز وجهات نظر عامة للتنمية الزراعية والصناعية والتخطيط واتصالها بمقومات البيئة الطبيعية على أساس أننا عرب · ثم تحدث الدكتور حزين عن الجوانب التى ستتولى لجان المؤتمر بحثها ومناقشتها ·

وشرح السيد عارف ظاهر رئيس وفد الأمانة العامة لجامعة الدول العربية تاريخ الجغرافيا عند العرب وقال ان الجامعة العربية قد عرفت للجغرافيا والتاريخ مكانتهما فعقدت مؤتمرا ثقافيا فى بغداد فى نوفمبر سنة ١٩٥٧ لدراسة أهداف ومناهج وطرق تدريس هاتين المادتين فى مرحلة التعليم الثانوى فى البلاد العربية ، وقرر المؤتمر أن تدرس فى هذه المرحلة جغرافية العالم العربى ، بحيث تتضح خصائص البيئات العربية المختلفة مع ابراز تكامل أجزاء الوطن العربى فى النواحى الطبيعية والاقتصادية والبشرية ، والتنبيه الى حظر استغلال مصادر الثروة فى هذه الاقطار لصالح المستعمر ·





الدكتور رشاد رشدى

وبمناسبة انعقاد مؤتمر الكتاب الأسيوى الافريقى الثانى الذى يعقد الآن فى القاهرة ويضم وفود أربعين دولة أقيمت فى جمعية الأدباء ندوة يوم الأربعاء ٢٤ يناير الماضى ، اشترك فيها الأساتذة مرسى سعد الدين ، الدكتور رشاد رشدى ، عباس خضر ، فتحدث الأستاذ مرسى سعد الدين عن فكرة المؤتمر وكيف ولدت ، وماهى الوسائل التى يجب اتباعها لانجاح هذا المؤتمر فقال ان فكرة المؤتمر بدأت فى مؤتمر نيودلهى سنة ١٩٥٥ ، فقد حدث فى آخر اجتماع أن تقرر أن يصبح المؤتمر افريقيا اسيويا بدلا من كونه اسيويا فقط · وفعلا عقد أول هذه المؤتمرات عام ٥٨ فى طشقند ، وأرسلت الجمهورية العربية وفدا كان له دور كبير ، واتخذت فيه قرارات هامة منها بيان عام لكتاب الغرب الغرض منه محاولة الربط بينهم وبين كتاب آسيا وافريقيا ، لأن الأدب لا يعرف الحدود ، كما اتخذت قرارات أخرى بعضها نفذ والآخر لم ينفذ بعد ، انشاء مكتب دائم لكتاب آسيا وافريقيا ، وقد تقرر اقامة هذا المكتب فى مدينة كولومبو بسيلان ، واقامة اتحاد للكتاب الآسيويين الافريقيين ، وكذلك القرار الخاص باقامة دار للنشر ، واقامة مركز للترجمة من اللغات الآسيوية والافريقية الى اللغات الأوربية ، ومن بعض اللغات الآسيوية والافريقية الى بقية اللغات الأخرى ·

أما عن المؤتمر الثانى الذى يعقد فى القاهرة الآن فان الموضوعات التى تدرس فيه هى أولا دور الكتاب فى كفاح الشعوب ، ثانيا دور الترجمة فى تقوية العلاقات بين الشعوب الآسيوية الافريقية ، ثم الثقافات القديمة فى آسيا وافريقيا ، وتقوية الثقافات المحلية ، وتصحيح تاريخ الشعوب ·

والجديد فى هذا المؤتمر أن جميع كتاب الجمهورية العربية أصبحوا أعضاء فى المؤتمر ، ليتم بذلك الاختلاط والتبادل الثقافى بينهم وبين ممثلى شعوب أربعين دولة ·

وقد ناقش الدكتور رشاد رشدى بعض النقاط التى تحدث عنها الاستاذ مرسى سعد الدين مثل قول سادته أن من المفروض على كتابنا تعريف الضيوف بآدابنا ، فيتساءل دكتور رشاد رشدى عن المادة التى أعدت لهؤلاء · لماذا لم تترجم بعض أعمالنا الأدبية الى لغات أخرى وتوزع أثناء انعقاد المؤتمر !؟ واقترح اصدار مجلة أدبية شهرية تتحدث عن آداب القارتين وتمولها شعوبها ، كما طالب النقاد بالاهتمام بدراسة آداب هذه الشعوب ، والقيام بزيارات متبادلة بين الكتاب والنقاد ·

ورد عليه مرسى سعد الدين النقط التى أثارها ، فقال ان هناك حركة ترجمة بالمجلس الأعلى للفنون والآداب لنماذج من أدبنا الى اللغتين الانجليزية والفرنسية لنشرها قبل عقد المؤتمر· أما تبادل الزيارات فهذا لا يمكن أن يثمر على نطاق واسع الا بعد أن تستقل باقى شعوب آسيا وافريقيا استقلالا تاما ·

وتحدث الأستاذ عباس خضر عن التحول الجديد فى تيارنا الثقافى فبعد أن كنا نتجه اتجاها كليا نحو الغرب ، بدأنا نتجه نحو الشرق ، نحو كتاب آسيا وافريقيا ، وبهذا التحول نكون قد خطونا خطوة كبيرة فى سبيل تحقيق تكافؤ الفرص بين الانسان فى مختلف نواحى العالم ، ولا يعنى هذا بالطبع مقاطعة الثقافة الغربية ، بل على العكس ان الهدف من ذلك هو اطلاع هذه الدول على ثقافتنا الشرقية ومدى ماوصلت اليه نهضتنا ·





الدكتور لويس عوض

وفى نادى المعلمين بالدقى يوم الاربعاء ٣١ يناير نوقشت مسرحية الدكتور لويس عوض « الراهب » التى تصور الثورة الاستقلالية التى نشبت فى الاسكندرية عام ٢٩٦ ميلادية بزعامة الوالى الرومانى « لوشيوس دومتيوس دوميتانوس » الذى لقبه الاسكندريون بآخيل فى عهد الامبراطور دقلديانوس « ٢٨٤ ـ ٣٠٥ ميلادية »

وقد حاصر هذا الامبراطور الاسكندرية ثمانية أشهر ، ولم يفلح فى الاستيلاء عليها الا بعد أن قطع قنوات المياه العذبة التى كانت تحمل مياه النيل اليها · وقد اختار المؤلف لبطولة مسرحيته شخصية الراهب « أبانوفر » الذى أحب الراقصة مارتا ، ويروى عنها أنها كانت بغيا ثم اهتدت الى الايمان ، فانقطعت للعبادة وانتهى به الأمر الى تجرع السم قبل وصول دقلديانوس ·

وقد تناولت الدكتورة سهير القلماوى نقطة التواكب فى الحركة بين تطور شخصية الراهب ومارتا · وبين تطور الحركة فى موضوع المسرحية وهو المقاومة الشعبية لسلطان الرومان والرغبة فى التحرر · شخصية الراهب المتدين المؤمن بأن الدين عمل وجهاد ، وهو يخلط بين الدين والوطن خلطا واضحا ثم يتطور من راهب متدين الى محب يحس أنه مذنب دنس يجب

أن يتــرك الدير . في الفترة نفسها تنتقل شخصية مارتا من البغاء الى الوطنية المندفعة ، هى مندفعة فى الرقص ، مندفعة فى حب الوطن ، ثم مندفعة فى حب المسيح فى شخص قسطنطين ، والتطور فى الشخصيتين متواكب منسجم . أما عن المقاومة فقد بدأت ضعيفة ثم اشتدت . ثم انتهت يائسة مستسلمة ولكن بأمل وورود ، والروح هى روح مارتا .

أما النقطة الثانية التى أثارتها الدكتورة سهير فكانت التزام التاريخ أكثــر مما يجب .. فالتاريخ القديم كله تاريخ ملوك وقادة لا نزاع شعوب ، وعلى ذلك جاءت المسرحية كالتاريخ مناظرها مناظر قادة وملوك فى البــلاط وقاعة العرش وقد كان حريا بالدكتور لويس الذى أعطى هذا المستوى من التأليف أن يصــور لنا المقاومة الشعبية على المسرح .. ليس من الضرورى أن تكون معارك فعليــة ، وانما منظر فى خيمة أو فى بيت مثلا ساعة انقطاع الماء العذب عن الاسكندرية ، وهو السبب فى استسلام الثائرين .

وتحدث الدكتور شــوقى السكرى ، عن الجانب الفكاهى فى المسرحية .. فبالرغم من أن المسرحية تاريخية دينية الا انها لم تخل من المواقف الخفيفة التى تحقــق التكامل الفنى المسرحى .

وتحدث الدكتور القصاص عن تكنيك المسرحيــة فقال ان بناءها كلاسيكى ، فهى تبدأ بعرض ثم تأزم فحل .

أما من حيث تأليفــها فانها يمكن أن تخضع للأصول الفنية لكل عصر وهى تصور لنا دكتور لويس عوض وفلسفته .

وتحدث الدكتور القصاص عن المصريين فى هذه المسرحية كما تمثلهم مارتا وأبانوفر .. تتمثــل فيهم فضائل البشر ورذائلهم كل منهم يريد لنفسه مكانة عن طــريق خدمة مصر وخدمة مافى نفوسهم من مثــل عليا . فهم يريدون أن تكون مصر حرة وأهلها أحرار لهم أن يعبدوا مايشاءون من آلهة .

والمسرحية كما رآها هى مسرحية مصرية انسانية تتمثــل فيها الواقعيــة المرغوبة فى أدبنا الحديــث . والخيــط الذى يربطبين أشــخاص المسرحية هو الحب ، هــذه العاطفة التى لا يمكن انكار وجــودها ، فحب الوطن ، وحب المرأة ، وحب الام هو الحقيقة التى نشــــاهدها ونحسسها فى مسرحية « الراهب » كلهم لا يعيشون الا لحب .. لحب مريم .. لحب المسيح .. لحب مصر .. لحب امرأة .. لحب رجل .



العامية والفصحى

رشدى صالح

اقام نادى القصة ندوة حول موضوع العامية والفصحى كأداتين للتعبير الفنى ، واشترك فيها الاساتذة رشدى صالح والدكتور محمد مندور ، وعباس خضر ، ومرسى سعد الدين .

بدأ رشدى صالح المناقشة فقسم الادب الى قسمين ، الدارج والمثقف ، فالادب المثقف هو الذى كتبه اناس يحملون ذهنية مثقفة، ولهذا استبعدت أزجال بيرم التونسى ، وصلاح جاهين من الادب الدارج الذى يخرج دون تدرب على سلوك جمالى متعمد .

ووافق المتناقشون على أن من حق الأديب المثقف استخدام ألفاظ عامية فى بعض أنواع التعبيــر الادبى كالمسرحيات التى تتناول حياتنا الحاضرة ، وفى حوار القصص ، ولكن ذلك يحتاج الى دراسة للغة العربية والمام بقواعدها .

وقال رشدى صالح : ان مرسى سعد الدين يرى أن هناك صراعا بين العامية والفصحى ، مما قد يفهم منه أن هناك تناقضا بين الكتابتين . ثم أثار فكرة تنقية اللغة ، وكيف أن بعض الهيئات تتمسك بالفصحى ، وترفض أى انتاج غير فصيح .

ورد عليه الاستاذ محمد عبد الحليم عبد الله رئيس تحرير مجمع اللغة فى هذه النقطة بقوله : ان الهيئات التى تفرض نفسها حارسة على اللغة لا تقصد تجميد اللغة ، ولكنها تشجع الاسلوب الادبى الرفيع . واللغة الجديدة المتطورة نأخذها عن طريق الكتاب والفنانين لا عن الهيئات العلمية ، وعاب على كتابنا أنهم يبحثون عن ألفاظ حضارية جديدة فى معاجم وضعت فى القرن الســادس الهجرى .

ثم تحدث الدكتور محمد مندور، فقال : على الرغم من انىلست من أنصار العامية، ولكنى لاأحب أن تناقش المسائل فى مقرالمثقفين على أساس غير علمى ، هناك وهم أن العاميــــة مرض أصاب الفصحى ، والذى حدث هو فى الحقيقة تطور للفصحى ، حدث وفقا لقوانين عضوية وتاريخية وحضارية ثابتة .

ولقد اعترفت الثورة بأدبنا الشعبى منذ أول عهدها فأنشأت مركزا للفنون الشعبية ، لانهم عرفوا أنه فى الوقت الذى كان شعراء الفصحى يستجدون بالشعر ، كان الشعب يكتب ملاحمه، ويخلد عنترة وأبا زيد الهلالى وأدهم والشرقاوى . وأنا أرى ان الالتقاء بين العامية والفصحى يمكن أن يتم فى الادب بلا أدنى تعارض فالحوار يستحسن أن يكون بالعامية ، والوصف يليق له التعبير الفصيح ، وبخاصة أن اللغة العامية أصبحت لهــا قواميس ، وكتب لنحوها وصرفها .



خمس سنوات في المســرح

احمد حمروش

ونادى الخريجين من النوادى الثقافية التى تتابع النشــاط الأدبى والفنى ، وتعقد ندوات للمناقشة كل اسبوع .. وقــد اقتطفنا من ندواته هذا الشهر ندوتين الاولى وكانت يوم الاثنين الموافق ١٢ ديسمبر ، وكان موضوعها عن المسرح فى خمس سنوات وقد القى هذه المحاضرة الاستاذ احمد حمروش مــدير المسرح القومى الســابق .

وقد تصادف أن حدث العدوان الثلاثى على مصر بعد توليته ادارة المسرح بأيام ، فقرر أن يعمل على أن يقوم المسرح بدوره فى المعركة ، ففتح أبوابه مجانا للجماهير ، التى احتشدت فى حفلات كانت تقام من الثانية الى الخامسة مساء كل يوم .

ولم تكن لدى المســرح القــومى فى هــذه الفتــرة مسرحيات وطنية ، الامر الذى ادى به الى تقــديم مسرحيات تاريخية ، ثم فتح الباب أمام نعمان عاشور والفريد فرج ومحمد عبد الرحمن خليل فقدموا مسرحيات عن معركة بورسعيد ، وبعد ذلك بدأ التخطيط العلمى لسياسة المسرح القومى فى خلال هذه

السنوات ، هذه الخطة التي أدت الى زيادة عدد الرواد من ١١٠٠٠٠ الى ١١٢٠٠٠ ، وتتلخص فيما يلي :

أولا - تقديم مسرحيات مترجمة من الفكر المعاصر بعد أن ثبت أن الفرقة القومية في تاريخها الطويل كانت تهمل انتاج المعاصرين من الكتاب ، فقدمت الفرقة مسرحيات لسارتر وشو ، وسن بي وغيرهم من الكتاب المعاصرين .

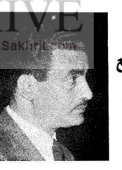
ثانيا - فتح الباب أمام الجيل الجديد من الكتاب الذين يعيشون حياتنا ، ويعرفون واقعنا ، وينفعلون بمشاكلنا . فبعد توفيق الحكيم الذي ظل محتفظا بحيويته الفكرية ودوره القيادي لكتاب المسرح ، دخل من هذا الباب نعمان عاشور ، ويوسف ادريس ، وفتحي رضوان ، والفريد فرج ولطفي الخولي ، وسعد الدين وهبه ، *وكون هذا الجيل الجديد من الكتاب أساسا* صالحا لبناء نهضة مسرحية .

ثالثا - تقديم مسرحية واحدة معدة في كل موسم لتغطية النقص في التأليف المسرحي ، والتعرف على الافكار الجديدة للكتاب اللامعين . فظهرت على خشبة المسرح مؤلفات نجيب محفوظ واحسان عبد القدوس .كما حدثت عملية احياء لبعض التراث المسرحي العربي والمترجم ، مما حول المسرحيات من دوسيهات جامدة في الارشيف الى أعمال نابضة بالحياة على خشبة المسرح ، مثل « مجنون ليلى » لاحمد شوقي ، « وقيس ولبنى » لعزيز أباظة ، و « تلميذ الشيطان » لبرنارد شو و « الموت يأخذ أجازة » لالبرتو دي كاسيلا .

وهكذا أحتضن المسرح القومي الادباء ورفع أجورهم من ١٢٠ جنيها الى ٤٠٠ جنيه .

واستطاع في هذه السنوات الخمس أن يرفع مرتبات الممثلين ثلاث مرات ، كما ساهم في دعم العلاقات الثقافية بين الدول العربية عن طريق رحلات الفرقة الى سوريا ولبنان والكويت لاول مرة في تاريخها واشتراكها في أول مهرجان مسرحي عالمي بالمغرب عام ١٩٦١ .

الثقافة والمجتمع الاشتراكي



عبد المنعم الصاوي

أما المحاضرة الثانية فكانت يوم الأربعاء ٢٠ ديسمبر ، وقد القاها الاستاذ عبد المنعم الصاوي وكيل وزارة الثقافة والارشاد القومي وتحدث فيها عن «دور الثقافة في تحقيق المجتمع الاشتراكي» .

وكان حديثه عن الثقافة حديث الباحث المثقف ، وحاول أن يتحرر فيه من صبغته الرسمية كوكيل لوزارة الثقافة والارشاد خاصة في الجزء الاول الذي حاول فيه تحديد مفهوم للثقافة ، وتطورها الفكري في ألوان الحكم المختلفة . ذلك المفهوم الذي مازال حتى اليوم موضع خلاف في الدول ، فهو عند بعضها يطلق على المعارف العامة على اختلافها ، وعند البعض الآخر ، هو هذه المعارف العامة مضافا اليها ألوان أخرى من النشاط كالرياضة البدنية والحدائق .

ويقول سيادته : ان الرئيس جمال عبد الناصر عرف الثقافة بأنها الاساس الذي يقوم عليه البناء الروحي والفكري للمجتمع ، فاذا أردنا أن نتلمس هذا التعريف في الدرجات العلمية مثلا لوجدنا أن كثيرين ممن حققوا نجاحا في التعليم لا يزالون محدودي الثقافة ، كما أن مدلول الكلمة اللغوي الذي يرى الثقافة لونا من ألوان التفوق في أي نوع من المعرفة لا يمكن أن ينطبق على مثقف القرن العشرين الذي يعيش في ظل نظام اشتراكي .

وفي رأيه أن التعريف السليم للثقافة ، هو أنها عملية تطوير مستمرة لعناصر الانسان جميعا لعقله ووجدانه وارادته ، بحيث يكتسب العقل الانساني المعارف متطورة متجددة ، ويعمق احساسه بالجمال وتذوقه ويستوعب كل جمال وفن .

ثم تحدث سيادته عن الثقافة في تطورها التاريخي بين الاقطاع *والنظام الرأسمالي والاشتراكي، على ضوء هذا التعريف الحديث،* فقال : ان الثقافة في حياة الاقطاع عملية تقوم على رغبة الاقطاع في الترفيه عن نفسه ، أو التفاخر على غيره أو تسخير بعض الكتاب للتغني بفضائله .

وفي ظل المجتمع الرأسمالي وهو أقل توغلا في الفردية من المجتمع الاقطاعي ، نجد رأس المال يحاول أن يصبغ الثقافة بصبغة خاصة يريدها هو ، وفيه تصبح الثقافة نوعا من الصدقة يتفضل بها صاحب رأس المال ، ولهذا فهي محدودة في دائرة المكان مرتبطة بأقل عدد من الناس ، ليستطيع الرأسمالي أن يكون في المقدمة .

أما في المجتمع الاشتراكي فالمفهوم يختلف ، وتختلف طبيعة العمل في حقل الثقافة . فالثقافة ليست صدقة من أحد ، ولكنها حق للناس وواجب على الدولة في أن تعطى لكل على أساس ألا يهمل أحد حقه ، وألا تهمل الحكومة في أداء واجبها . وفي حدود هذا الفهم تصبح الثقافة خدمة عامة لا ترتبط بالمدينة دون القرية ، بل يتسع الانتاج الثقافي ويوزع بشكل عادل على كل الطبقات بقدر ما تستطيع الدولة أن توفره . فالمجتمع الاشتراكي يفهم الحكومة على أنها تعبير عن ارادة الشعب .

وبعد أن انتهى الاستاذ عبد المنعم الصاوي الى تحديد مفهوم كلمة الثقافة ، تحدث عن الدور الذي قامت به حكومتنا في خدمة الثقافة بعد أن بدأت تتجه اتجاها اشتراكيا واضحا في نشر الثقافة ، وتحدث بصفته وكيلا لوزارة الثقافة عما أعدته الوزارة من مشروعات للسنوات الخمس القادمة ، فقال :

ان في وزارة الثقافة اليوم ستة عشر مشروعا يلزم لتحقيقها سبعة ملايين من الجنيهات قابلة للزيادة .

من بينها مشروعات اقامة متحف مصري للآثار ويتكلف وحده مليونين من الجنيهات ، ودار للأوبرا وتتكلف مليون جنيه ، ومتاحف اقليمية وقصور للثقافة ، ودار جديدة للكتب وتحتاج وحدها أيضا الى مليون جنيه ، وسيرك ، ومطبعة .

وواضح من كل هذه المشروعات الاتجاه الجديد ، أو الفهم الحديث لمعنى الثقافة ، فقد أصبحت شاملة لكل ألوان النشاط الفكري والانساني .

ثم تحدث سيادته عن كيفية تنفيذ هذه المشروعات والفائدة التي ستعود على البلاد من وراء كل مشروع ، حتى المشروعات التي قد تبدو في ظاهرها لونا من ألوان الترف ، كدار الاوبرا ، والسيرك ، والمتاحف .

يقول سيادته : ان اسرائيل بدأت تنشىء الفرقة السمفونية الثانية ، بعد أن قامت فرقتها الاولى بدعاية مذهلة لاسرائيل حتى ان سفاراتنا أرسلت تقريرات تستحثنا ، على ألا نبطىء في سبيل تدعيم الفرق الموسيقية والفنية لتكون دعاية حقيقية للتطور الذي حققناه . ونحن ليس لدينا حتى الآن سوى فرقة سيمفونية واحدة ، وكان أغلب عازفيها من الاجانب ، فاستطعنا الآن تمصير أغلب أعضائها .

الاتحاد العلمى المصرى

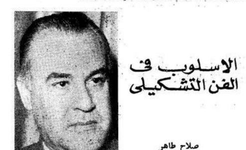
وخلال هذا الشهر عقد الاتحاد العلمى المصرى دورته العلمية الخامسة من ٩ الى ٢١ ديسمبر ، وقد اشتملت الدورة على ست محاضرات فى شتى الفروع العلمية هى على التوالى : « الرازى الطبيب » للدكتور محمد كامل حسين ، و «نظريات الطب عند قدماء المصريين » ، للدكتور بول غليونجى ، و «صناعة الدواء فى مصر» للدكتور فتحى السعيد ، و «جورج كوفييه» للدكتور احمد حماد الحسينى ، و «مواد البناء» للدكتور جمال جاد ، وأخيرا «الصناعات البترولية وتطورها واتجاهاتها» للمهندس احمد كامل البدرى .

جورج كوفييه

القاها الدكتور احمد حماد الحسينى استاذ علم التشريح المقارن بجامعة عين شمس يوم الثلاثاء ١٢ ديسمبر ، عن جورج كوفييه مؤسس علم التشريح المقارن ، وهو أحد العلماء الفرنسيين الذين حققوا شهرة واسعة فى ميدان علم الحيوان ، كما انه مؤسس علم الحفريات ، وقد ولد كوفييه قبل الثورة الفرنسية بعشرين عاما ، تلك الثورة التى قلبت كل المعايير رأسا على عقب ، وما من شك فى أن الافكار جميعا ، قد انطلقت من عقالها وتعرضت لهزة شديدة لم تؤد الى الغاء امتيازات الاشراف وحسب ، بل أدت كذلك الى الغاء امتيازات رجال الدين ، وما من شك فى أن بعض هؤلاء كان لهم مواقف رجعية تجاه العقلية العلمية المتحررة ، فما ان جردوا من امتيازاتهم حتى انطلقت عقول المفكرين بكافة طبقاتهم وفى جميع الاتجاهات .

يقول الدكتور حماد الحسينى ان عائلة «كوفييه» عانت هى أيضا من الاضطهاد الدينى ، فقد كانت بروتستانتية ، واضطرت الى الاستقرار فى «بازل» حتى اذا ما دانت له الدنيا وأصبح مفتشا عاما بالاضافة الى عمله كأستاذ للتشريح المقارن بالجامعة وتوالت عليه الرتب من نابليون الاول ، اصبح وزيرا للشئون الدينية للطائفة البروتستانتية ، ويبدو اتجاهه الدينى واضحا فى نظريته عن «النماذج الاساسية للجماعات الاربع» ونظريته عن «الكوارث» .

هذا الى أن من طبيعة كوفييه ايمانه بالعلم المجرد ، وبالافتراض والحدس والتخمين أكثر من ايمانه بالمحسوس والملموس حتى فى نظريته عن الكوارث ، ولو أن هذا الايمان بالعلم المجرد وحده ، يحبس صاحبه ويجعله محدود الافق . وتعرض المحاضر بالشرح والتعليق لنظريات كوفييه ومؤلفاته ، التى أضاف بها الى تراثنا العلمى اضافات خالدة رغم امكانيات عصره المحدودة .



صلاح طاهر

الاسلوب فى الفن التشكيلى

وفى مركز الثقافة بقبة الغورى تحدث الاستاذ صلاح طاهر مدير عام ادارة الفنون الجميلة يوم الخميس ٢١ ديسمبر عن الاسلوب فى الفن التشكيلى .

فبدأ بالحديث عن الاسلوب فى الفن بصفة عامة لان الاسلوب ــ على حد تعبيره ــ مطلب يطلبه متذوق الفن ، وهو أشبه بالطعوم التى تتطلبها أذواقنا ، وجميع المشتغلين بالفن فى جميع العصور أثبتوا وجودهم عن طريق الاسلوب الخاص بهم .. ومع هذا فمن العسير تحديد معنى للأسلوب على وجه الدقة .

وحين يصبح الاسلوب لا طعم له عند المتذوق ، فمعنى هذا أن ملكاته لم تنضج ، ولم تتكامل ثقافته ، أما حين يرتقى ذوقه فانه يرفض التكرار والآلية فى كل مواقف الحياة ، لان الركود اهانة لطبيعة الحياة .

ثم قسم المحاضر الاسلوب الى ألوان حسب البيئة والمكان والزمان وحسب شخصية الفنان نفسه .

فمثلا هناك أسلوب عام شامل للفن الفرعونى ، ويمكن اعتبار هذا الفن فنا جماعيا ، وكذلك الفن الفارسى والبيزنطى ، وهذا النوع من الاسلوب يكون خاضعا عادة للاعتبارات السياسية والاجتماعية والجغرافية ، ومن العسير قياس مثل هذه الاساليب الجماعية بأسلوب فن القرن العشرين الذى اكتملت فيه شخصية الفرد ، وتميز فيه الفن بالخصوصية ، وتعددت مذاهبه وأساليبه وتغيرت لدرجة يخطئها الحصر .

وعلى الرغم من أن العصور السابقة كانت تعطى طابعا جماعيا فى كل الفنون الا اننا وداخل هذا النطاق نجد شخصيات مبرزة لها لونها المستقل ، ولكننا حين ننتقل الى القرن العشرين نجد المسألة اتسعت فجأة بدرجة مخيفة . ويرجع ذلك الى أسباب كثيرة منها ظهور الآلة ، وانتشار العلم ، وكثرة التعداد ، فبدأ الفرد يفنى فى هذا الخضم ، ويحاول مع ذلك المحافظة على كيانه عن طريق اتخاذ أسلوب يميزه عن غيره .

ثم أخذ المحاضر فى عرض صور بالفانوس السحرى لعدد من اللوحات والتماثيل تصور تطور الاساليب عبر العصور المختلفة من رسومات الكهوف حتى بيكاسو وغيره من فنانى القرن العشرين .



مصطفى عبد اللطيف السحرتى

أغانى انسان

وناقشت رابطة الادب الحديث خلال هذا الشهر ديوانين من الشعر . الاول للشاعر الشاب سعد دعبيس وعنوانه : « أغانى انسان » وهو ديوانه الاول وقد ناقشه مساء الثلاثاء ١٩ ديسمبر الناقد المعروف الاستاذ «مصطفى عبد اللطيف السحرتى» والاستاذ عبد الصبور مرزوق وتحدث عن الانسانية فى «أغانى انسان» فالشاعر انسانى فى أمانيه البسيطة ، ومثله ، وسماحته ، وفهمه ، ويرى الاستاذ عبد الصبور ان انسانية الشاعر سلبية ، فهو لا يثور ولا يعصف ولا يحقد حتى على البغاة الذين اعتدوا على أهله ووطنه . وكل ما يستطيعه هو أن يهرب من الحياة حين لا تعجبه الحياة ، ويفر من واقع الناس اذا أحس بعجزه عن مجاراته والانسجام معه .

وتحدث الشاعر عبد المنعم عواد يوسف عن الشكل والمضمون فى الديوان فقال : ان قارىء هذا الديوان ، يخرج وهو أكثر اقتناعا بعدة حقائق ، الاولى أن الشكل التقليدى للشعر لا يقف بين الشاعر الاصيل وبين التعبير عن تجربته الفنية بشكل ناضج متكامل .

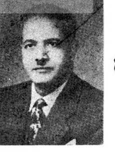
والثانية : أن الواقعية لا تعنى الاسفاف والابتذال ، والبعد عن القيم الجمالية الرفيعة خشية الارتفاع عن مستوى فهم القراء . فلا شىء يمنع الشاعر الاصيل من أن يكون واقعيا ، ومحتفظا فى الوقت نفسه بمستواه الرفيع كفنان يؤمن بقيم الفن العالية .

والحقيقة الثالثة : هى أن الافكار المجردة والتأملات لا تستطيع أن تنقل الينا ما يريد الشاعر أن يحدثه فى نفوسنا من تأثير ، بل لا بد من تصوير التجربة بكل أبعادها وانطباعاتها، والتعبير القصصى هو أصلح ما يعين الشاعر على نقل تجربته الى القارىء بشكل متكامل .

واخيرا فالشعر انعكاس لشخصية الشاعر من الداخل ، وفى رأى عبد المنعم عواد يوسف أن الشاعر قد وفق فى تحقيق هذه القيم الاربع الى حد بعيد ، ثم تحدث عن الهنات التى وقع فيها الشاعر وأهمها النغمة التقريرية فى بعض القصائد .

وعاب الناقد الاستاذمصطفى عبد اللطيف السحرتى،على شعراء هذا الجيل نقص الثقافة ، ولهذا لا نجد شاعرا عظيما بينهم ، أو حتى قصيدة ممتازة فى أغلب نتاج هؤلاء الشبان ، لان الجودة الفنية لا تتحقق الا بثلاثة شروط ، وهى الاتقان الفنى ، المضمون العميق ، البناء القوى . فلم يعد المتذوق يطلب فى القصيدة الشعرية أن تكون هامسة وحسب ، أو رقيقة الالفاظ فقط ، لان هاتين الصفتين وحدهما لا يمكن أن يحققا للعمل الفنى البقاء والخلود . ودلل على كلامه بأمثلة من الديوان مثل قصيدتى « اله جديد فى افريقيا » و « فى مدينة الموتى » .

صدى ونور ودموع



حسن كامل الصيرفى

أما الديوان الثانى الذى نوقش فى رابطة الادب الحديث فهو لشاعر فحل من شعراء مدرسة أبوللو وهو الاستاذ حسن كامل الصيرفى الذى أتحف العربية بثلاثة دواوين من شعره هى « الالحان الضائعة » سنة ١٩٣٤ « والشروق » سنة ١٩٤٨ وأخيرا « صدى ونور ودموع » الذى نوقش فى الرابطة يوم الثلاثاء ٢٦ ديسمبر .

كانت هذه الندوة أشبه بحفل تكريم للشاعر الكبير فالشاعر كامل أمين قام والقى قصيدة فى تحية الصيرفى . وتحدث الدكتور عبد الحميد الدواخلى عن الجوانب الانسانية فى شخصية الشاعر ، وصفاته الكريمة ، وصفاء نفسه ، وتلاه الاستاذ محمد مصطفى الماحى فتحدث عن أثر البيئة والطبيعة فى نفسية الشاعر وطباعه ، فهو من أهالى دمياط ذات الطبيعة الساحرة التى يلتقى فيها النيل فى هدوله بالبحر الجياش ورغم ما مر به من تجارب قاسية الا أن فلسفته وافكاره نجدها لا تزال متأثرة ببيئته السمحة ، وطبيعة بلده التى ملأته ترفعا وتضحية .

ويرى الاستاذ الماحى ان الجديد فى ديوان « صدى ونور ودموع » هو ان الشاعر ، بدأ يتهيأ لمجاراة الناس والامتزاج بهم مع احتفاظه بسماته الاصيلة ، ولعل أبرز مثل للطلك غزله فى ديوانه الاول فقد كان أقرب الى الصوفية ، فلم يكن ينشد فى المرأة الا من تواسيه وتسليه وتجفف دموعه ، ولكنه فى ديوانه الجديد يتناولها من نواح جديدة، كما يرى من قصائده فى وصف ساقين ، والموجة الراقصة ، واسراء ، وغيرها ، كما دخل فى شعره عنصر الدعابة كما يتضح فى قصيدته « لاعبة الورق » .

أما الاستاذ وديع فلسطين فقد تحدث عن الصيرفى ككل متكامل . فهو شاعر فحل بين الشعراء ، مجدد فى طليعة المجددين ، مطرب فى أماسى الطرب ، مبك فى أوقات البكاء بليغ فى كل آن .

وكان الناقد الشاب الوحيد فى هذه الندوة هو الشاعر الدكتور عفيفى محمود .. وقد أثار سيادته مشكلة فنية هامة جديرة بالبحث والدرس فقد قال اننا اذا اعتبرنا أن النظام المتبع فى ديوانه قد تم وفقا للترتيب التاريخى كما قال هو نفسه ، فيمكن القول بأن الصيرفى فى الجزء الاول منه وهو « صدى » بلغ قمة التجديد فى الاوزان والصور الشعرية ، وفى « نور » بدأ يقلل هذا التجديد ، ثم عاد الصيرفى فى الجزء الأخير من الديوان وهو « دموع » شاعرا قديما يتعمد الكتابة بالبحور الطويلة ، ويغرب فى استخدام ألفاظه وقوافيه.

وقد رد عليه الشاعر بقوله أن هذا راجع الى أن الجزء الاخير كان فى « الرثاء » ، وفن الرثاء بطبيعته يحسن فيه استخدام البحور الطويلة غير المشطورة . وقد شرح الاستاذ مصطفى عبد اللطيف السحرتى هذه النقطةشرحاوافيا.. ثم تحدث عن المراحل التى مر بها الشاعر وتطوره فى سنى حياته منذ آثر الهرب هو وزملاؤه شعراء ابوللو من واقع حياتهم الاجتماعى المحافظ ، والسياسى المستبد الى دنيا الاحلام والوهم ، والتهويم فيما وراء الطبيعة ، فبعضهم هرب الى دنيا الطبيعة ، وبعضهم هرب الى نفسه وعاش معها ، أما الصيرفى فقد هرب الى التأمل والحلم ، والرؤى لبناء فردوس وهمى .

ولم يحصر الصيرفى نفسه فى هذه التأملات والصمت الصديق ، ولكنه هفا الى من يشاركه ، ويفضى اليه همومه ، فلم يجد الا الجمال الانثوى ، ولكنه وقف فى محرابه وقفة المصلى ، وقف خاشعا متخوفا يتغزل فى « سحر صوت » سمعه فى المسرة ، أو فى سحر عينين ، ولكنه حين يتعرف على المرأة ، نجد أنه يسرى فى شعره الانفعال ، وتعمق التجربة وتتجلى فيه روح تفاؤل جديدة ، كما فى « اسراء » و « تفاؤل » . وفى راى الاستاذ السحرتى أن أروع شعر الصيرفى هو ما كتبه فى الرثاء ، وأجمل مراثيه ما تناول فيها شعراء أبوللو كالهمشرى وعلى محمود طه ، وناجى ، وأبى شادى .

وأشار السحرتى الى ان الشاعر تفوق كذلك فى قصائده التى تحدث فيها عن الحرية وكراهية الظلم ، وحب الوطن وكراهية الاستعمار ، بالجهر حينا والرمز أحيانا مثل « عبادة الصنم » و « موجتان » .

وتحدث الاستاذ عبد المنعم خفاجى بعد ذلك عن أوزان الديوان وبحوره ، وأخيرا قام الشاعر فشكر السادة النقاد فى قصيدة نثرية ، انتهت فى الساعة الحادية عشرة ، وكانت ختام أطول ندوة ادبية شهدتها رابطة الادب الحديث .